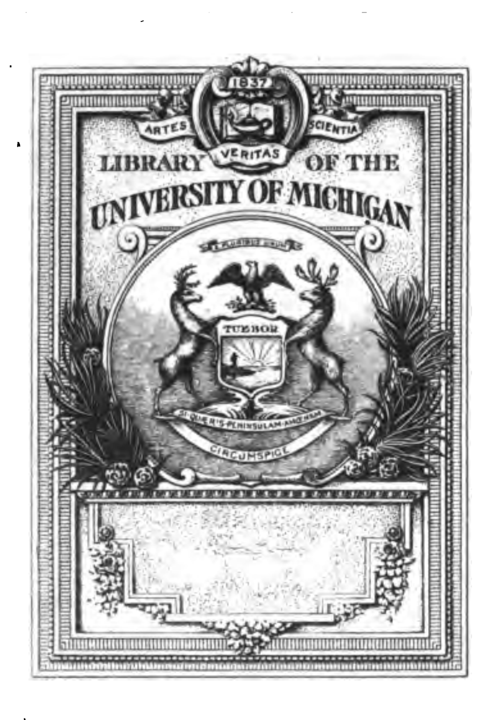
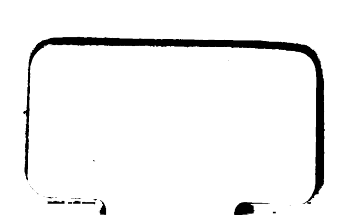
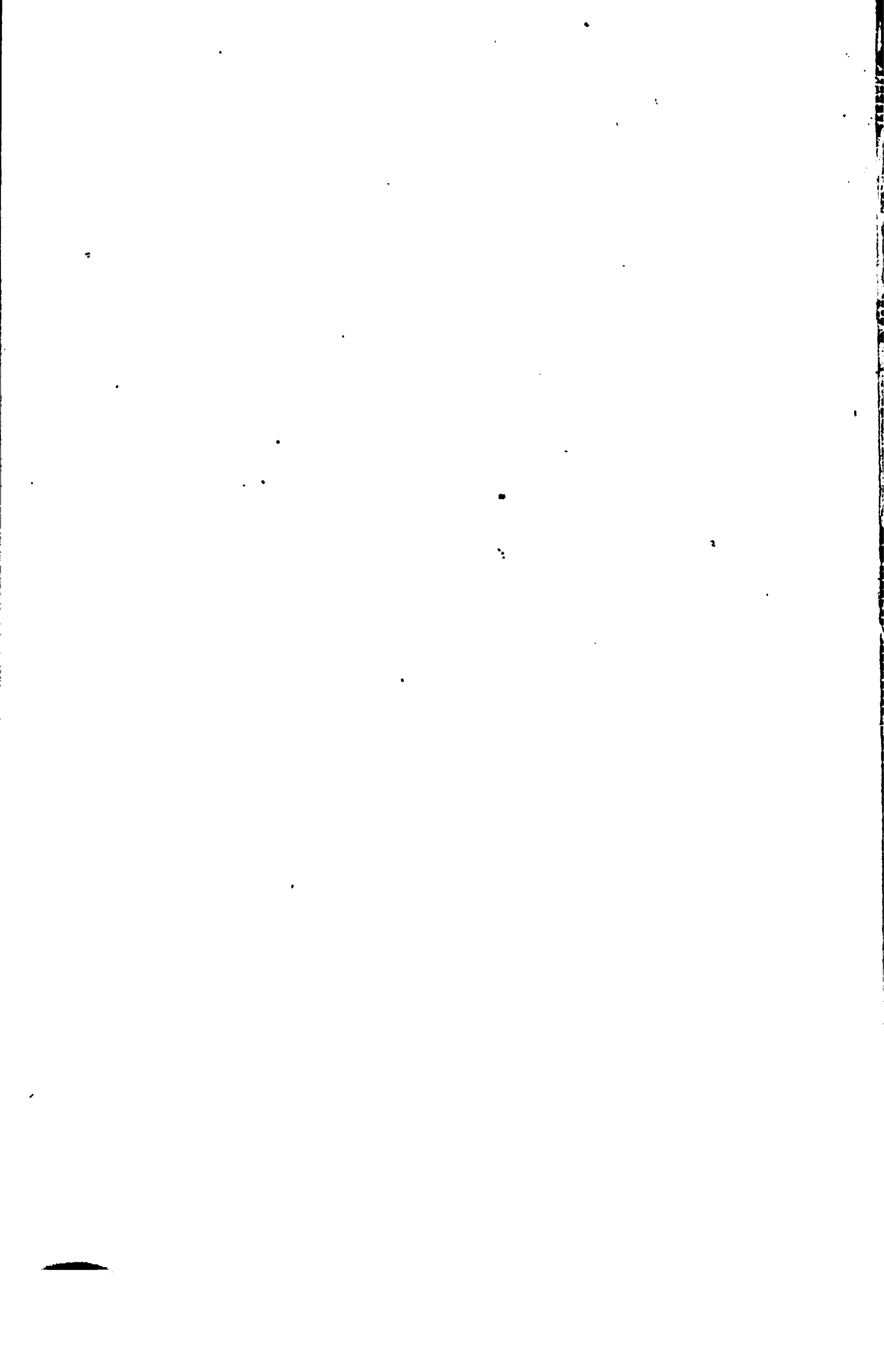
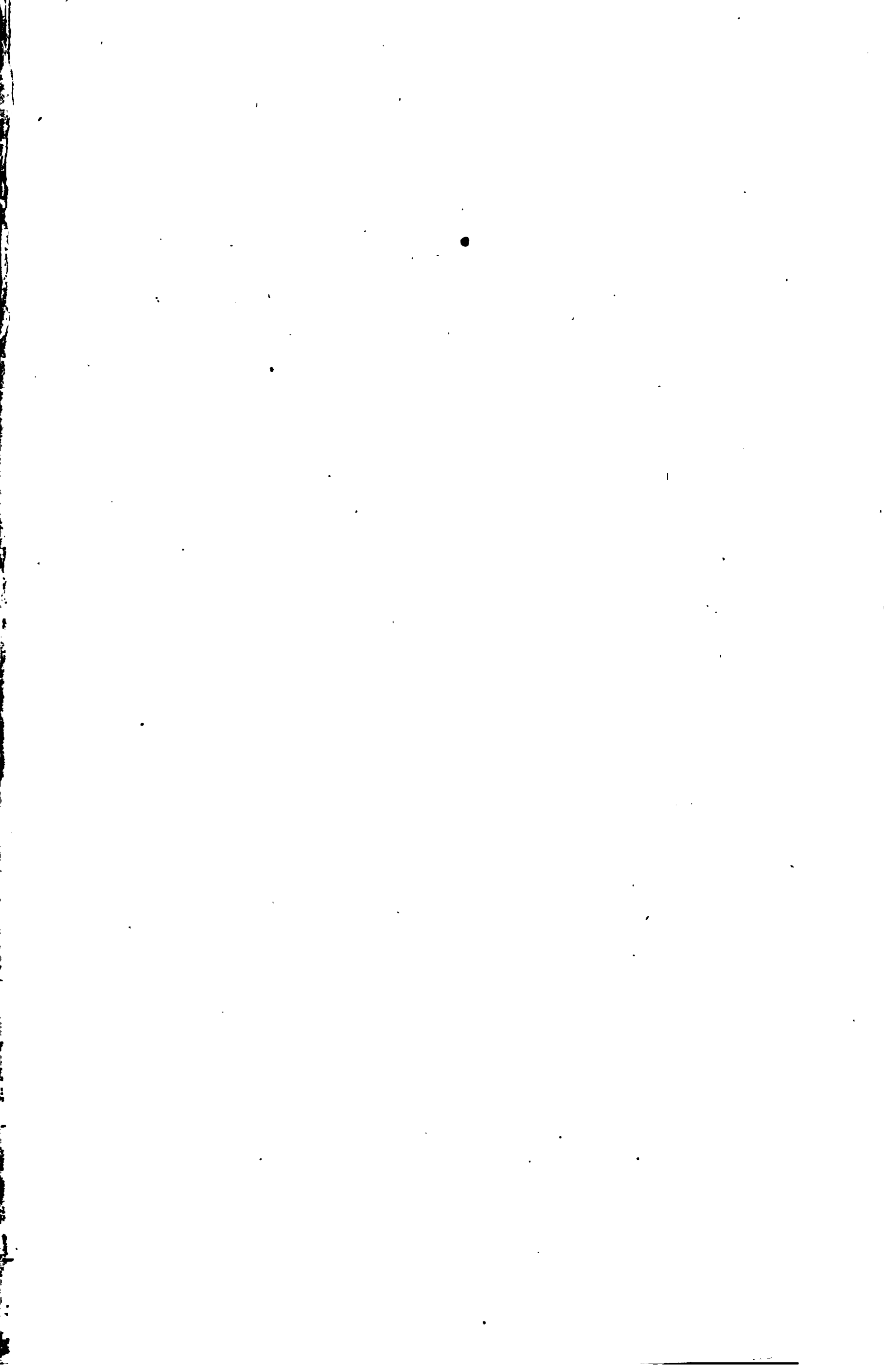


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE







NEUE AUFLAGE

VON

DER WILLE ZUM DRAMA

(ZWEITE HÄLFTE)

DIE CHRONIK DES DEUTSCHEN DRAMAS

VON

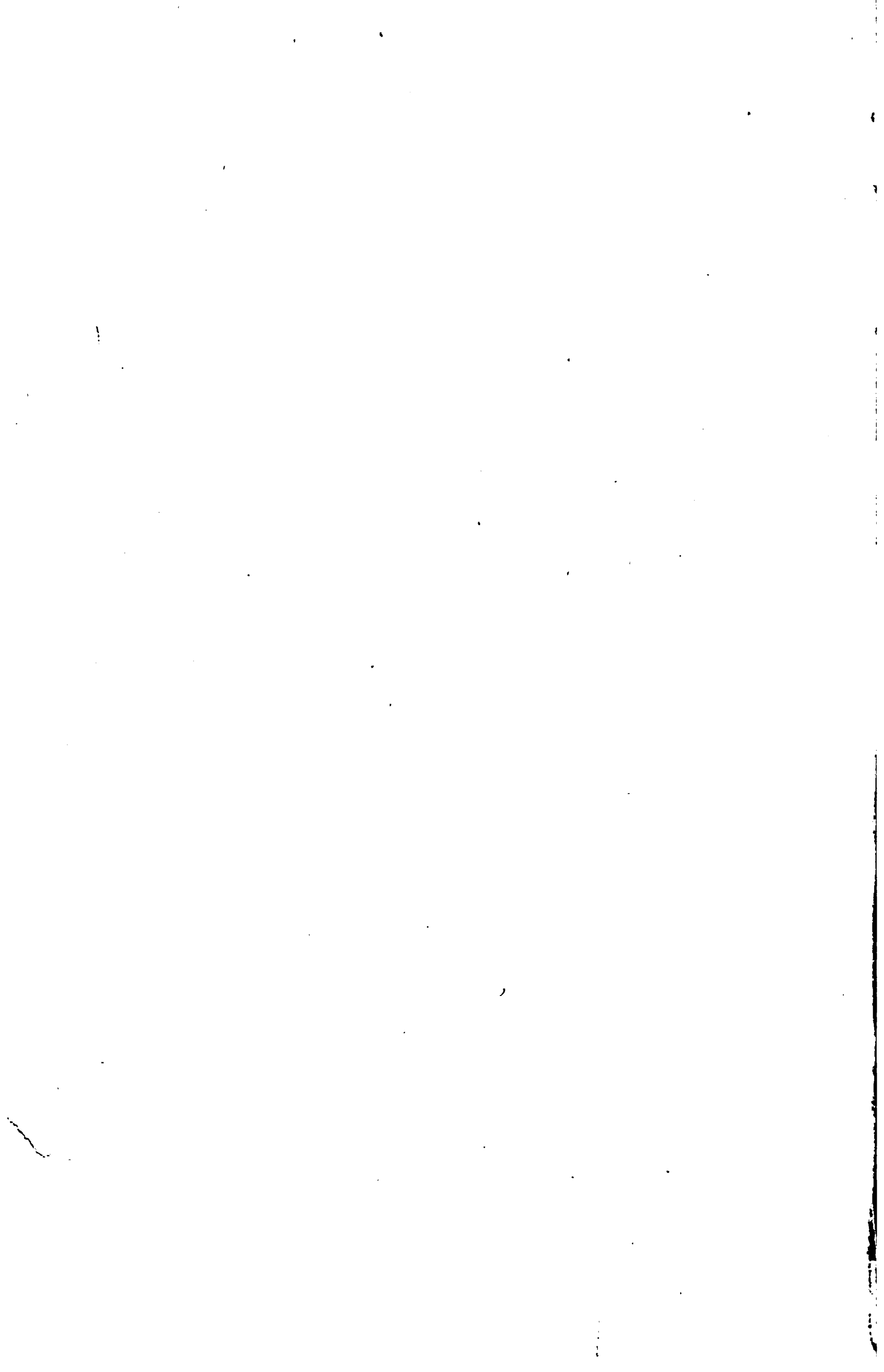
JULIUS BAB

VIERTER TEIL
1914 — 1918

OESTERHELD & CO. / BERLIN

INHALT VON
BAND EINS BIS DREI
AM SCHLUSS DES BUCHES

INHALT



DRAMATURGIE DER KRIEGSZEIT I

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1914/15/16

1. VORBOTEN UND NACHLÄUFER DES KRIEGES

„Den Vortritt hat das Königreich." Man soll in dieser Kriegszeit kein Geschäft des Friedens vernachlässigen, auch die alljährliche Suche nach dramatischen Talenten nicht. Denn schließlich wird ja der Krieg geführt um jener Friedensgüter willen, von denen auch die dramatische Dichtung ein unverächtliches Teil ist. Aber kein Mensch kann verhindern, daß sich ihm überall die Beziehung auf den Tag in den Vordergrund drängt, daß auch von den dramatischen Schöpfungen ihm zuerst die nahetreten, in denen sich das grimmiggroße Gesicht des Tages spiegelt. Ja wirklich: es gibt nicht bloß Ausstattungspossen mit Dum-Dum-Couplets — es gibt sogar dramatische Dichtungen, die ein Verhältnis zum Kriegsgeschehnis haben. Freilich, ein Verhältnis, das mehr in der Wesenstiefe als an der Oberfläche zu suchen und viel mehr vom Instinkt als von der Absicht geschaffen ist. In diesem Sinne soll „das Königreich" den Vortritt haben.

Gemeint ist natürlich das Königreich Preußen. Denn so unmöglich es wäre, den Lebenswert Deutschlands auf das Preußische zu reduzieren, so wenig läßt sich doch leugnen, daß augenblicklich das Schicksal Deutschlands von denjenigen Kräften entschieden wird, die am stärksten in Preußen, im Lande der militärischen und politischen Organisation zu finden sind. Da ist es für alle, die überhaupt an die innere Bedeutung künstlerischen Schaffens glauben, eines der merkwürdigsten Symptome dieser ganzen Zeit, daß im ersten Monat des Deutschen Krieges g l e i c h z e i t i g d r e i Dichtungen erschienen, die das gleiche Motiv, und zwar d a s a m

meisten preußische Motiv der Welt, zu dramatisieren suchten. Wären sie dem weltgeschichtlichen Ereignis nachgehinkt, es hätte wenig zu bedeuten. Aber tatsächlich lag am ersten August 1914 die eine Dichtung schon als Buch vor, die andre war im Manuskript vollendet, die dritte existierte mindestens schon als Entwurf. Und das beweist, daß in den wachen Nerven der Dichter das Gewitter schon lange vor seinem Ausbruch gespürt, die Bedeutung der Kräfte, die eben jetzt wieder zur Entscheidung aufgerufen sind, lebhaft gefühlt ward. Denn es war die Tragödie des Kronprinzen Friedrich, des jungen Fritz, die gleichzeitig von Hermann Burte, Paul Ernst und Emil Ludwig dramatisiert wurde.

Kein mehr zugehöriges Motiv konnte in dieser deutschen Schicksalsstunde ergriffen werden. Denn die Geschichte der politischen Welt ist heute die Deutschlands, die Geschichte Deutschlands ist die Preußens, die Geschichte Preußens ist die der Hohenzollern. (Ganz gewiß hat das Land die regierende Familie reichlich ebenso sehr geformt wie umgekehrt — zu trennen sind sie für die Geschichte jedenfalls nicht mehr.) Mit Notwendigkeit ist aber die Geschichte der Hohenzollern, die, wo sie bedeutend ist, als eine Geschichte der Ordnung, der nüchternen Sachlichkeit, der gleichmäßigen Arbeit erscheint, arm an dramatischen, das heißt: individuell hervorragenden, symbolisch einprägsamen Zügen; und nur ganz, ganz selten wird in einem Individuum dieser Familie das auf persönliche Entfaltung gerichtete und ästhetische Element stark genug, um mit dem ethisch disziplinierenden Grundzug der Familie einen bedeutenden Kampf austragen zu können. Ein solch ganz

seltener Fall ist der des Prinzen Louis Ferdinand, den der Dramatiker Fritz von Unruh im Vorjahr des Krieges bedeutsam angriff. Der zweite und größte und klarste aber ist der Fall des jungen Kronprinzen Friedrich, der, genial, unreif, jugendlich egoistisch und ganz und gar ein ästhetisches Lebewesen, mit seinem Vater, dem König Friedrich Wilhelm dem Ersten, einem ungeheuer beschränkten und ungeheuer starken Fanatiker des politischen Pflichtbegriffs, einen Zusammenstoß erlebt, der ihn an die Stufen des Schafotts bringt, und aus dem er hart, bitter, stark, zielbewußt und reif für sein Königsamt — „preußisch" — hervorgeht.

Hermann Burte verdirbt sich die Größe seines Schauspiels im Grunde schon durch einen Fehler, den der Titel anzeigt: sein Stück heißt ‚Katte'. Der Freund aber, der dem Kronprinzen zur Flucht verhelfen will, dessen Kopf der König ungerecht und furchtbar weise als letztes Erziehungsmittel für seinen Sohn fallen läßt, ist gewiß im Balladen-Sinne eine ergreifende Figur: für den Kampf der geistigen Prinzipien, deren Widereinander das Drama schafft, ist Katte nur Werkzeug, nur Objekt, nicht eigentlich Mitspieler. Das Stück, das ihn in den Mittelpunkt stellt, wird deshalb zwar rührend und traurig, aber keineswegs tragisch erschütternd sein. Denn während das Schicksal von Vater und Sohn aus Notwendigkeiten folgt, die alle Menschen in irgendeine Art wieder erleben müssen, ist Kattes Tod, von hier aus betrachtet, nur ein tieftrauriger Zufall und, erst vom König und vom Prinzen aus gesehen, ein grimmiges, unausweichliches Schicksalsmoment. So hat denn Burte, der mit seinem ‚Herzog Utz' auch als Dramatiker schon Probe eines starken, wenn auch unreifen Talents gegeben

hatte, hier nichts geschaffen als ein tüchtiges Theaterstück, worin einige Szenen sehr geschickt, wahrscheinlich auch bühnenwirksam gefügt sind, das uns aber im ganzen wenig angeht. Der Kronprinz erscheint überhaupt nur am Anfang und Schluß des Stückes, und der König, dessen Gewissenspein für einen Akt die Geschichte Kattes unterbricht, wird uns nicht wichtig, weil wir aus seinen Entschlüssen nicht die Zukunft des Reichs wachsen, sondern in erster Linie nur den Untergang kommen sehen für den Leutnant Katte, einen leichtsinnig beweglichen, spielerisch halbechten, nicht unsympathischen, aber noch weniger bedeutenden jungen Mann.

Im höchsten Gegensatz dazu hat natürlich Paul Ernst alles so scharf wie möglich auf die geistige Hauptfrage konzentriert. Das Stück heißt ‚Preußengeist' und hat drei Akte. Im ersten schlägt der König dem Prinzen ein Heiratsprojekt ab, und der beschließt die Flucht. Im zweiten wird die Flucht verraten, der Prinz verhaftet, das Kriegsgericht berufen, und gegen dessen Spruch vom König beschlossen, Katte zu opfern, um den Prinzen zu heilen; im dritten Aufzug nimmt Katte Abschied (er ist hier eine durchaus sittliche Figur, opfert sich bewußt der Erziehung des jungen Thronerben auf), wird hingerichtet, der Kronprinz fällt in Ohnmacht und erhebt sich als neuer Mensch, der seinen geänderten Sinn sofort dem König kundgibt. Man sieht schon aus der Inhaltsangabe dieser drei, natürlich ohne Szenenwechsel abrollenden Akte, daß hier nicht bloß für historische, sondern auch für psychologische Illusion kein Raum ist. Das Tempo l der Bewußtseinsgrad, in dem die Menschen handeln, fast immer unmöglich, und alles kommt darauf an, die sittlichen Prinzipien, die die Figuren nahezu

allegorisch vertreten, in den Worten des Dichters so starken Ausdruck finden, daß wir wenigstens auf dem unmittelbar lyrischen Wege ergriffen werden. Zweifellos ist das bei manchen Worten des Königs der Fall. Für den grausig großen Fanatismus, der alles Leben und alle Liebe dem Pflichtgedanken opfert, findet Ernst naturgemäß oft sehr packenden Ausdruck. Aber es fehlt auch nicht an Partien, die, wie ich befürchte, den Eindruck des Unlebendigen, des rein Begrifflichen, nicht Fühlbaren in den Vordergrund drängen werden.

Der als Dritter das große Hohenzollern-Thema dramatisiert hat, Emil Ludwig, hat den tragischen Sinn der Fabel kaum weniger scharf und bewußt als Paul Ernst erfaßt. Aber sein Schaffen ist nicht beherrscht von der geistigen Leidenschaft, die diese Erkenntnis vor allen Dingen darstellen will: ihn treibt es, die seelischen Folgen des Konfliktes an lebhaft gefühlten Menschen darzustellen. Den Leidensweg, auf dem ein im höchsten und feinsten Sinne genußsüchtiger Jüngling ein großartig resignierter harter Arbeiter an seinem Lebenswerk wird, die Qualen des Nichtverstehens und Nichtverstandenseins, mit denen eine in eiserner Pflichtleistung verhärtete, aber doch ganz menschliche Mannesseele ihre erzieherische Kraft bezahlt: das will uns Ludwig erleben lassen. Die tragische Formel der hohenzollernschen, der preußischen und schließlich jeder sozialen Arbeitsgeschichte spricht dann ganz ohne Begriffsworte aus unserm Erlebnis. Da mir diese Verleiblichung der Idee die eigentliche und echte Funktion des Dichters scheint, so ist mir Ludwigs Dramatisierung des Stoffes weitaus die liebste von den dreien.

Zudem ist von erheblichem Interesse, wieder eine

ernste Arbeit dieses Autors in Händen zu haben. Bis vor einem knappen Jahrfünft produzierte er zum mindesten eine, wenn nicht mehr dramatische Dichtungen im Jahr und blieb gründlich unbekannt, so energisch auch ein halb Dutzend dramaturgische Kritiker immer wieder auf sein Talent hinwiesen. Dann brach die Kette seiner dramatischen Produktionen plötzlich ab, und Ludwig hatte als Essayist einen bedeutenden Erfolg. Darauf publizierte er vor Jahresfrist ein nicht sehr belangvolles Familienlustspiel, und zuverlässig, wie unsre Theaterdirektoren einmal sind, wurde diese Spielerei des bekanntgewordenen Schriftstellers sofort von einem Dutzend Bühnen angenommen. Für die bessern Freunde Ludwigs ist es nun eine Freude, zu sehen, daß diese halbkünstlerischen Erfolge den dichterischen Willen des Autors nicht gebrochen haben, und daß — wie das nicht selten geschieht — sein Talent sogar von der größern Ruhepause einen erheblichen Nutzen gehabt hat. ‚Friedrich, Kronprinz von Preußen' scheint mir in vieler Beziehung reifer, stärker und ohne künstlerische Konzessionen bühnenwirksamer als eines von Ludwigs frühern Stücken.

Dabei will ich dieses ‚Historische Schauspiel in zehn Bildern' nicht etwa für ein Meisterwerk erklären. Wenn ich es einfach und dabei etwas paradox formulieren wollte, dann ließe sich mein Haupteinwand so ausdrücken: Ein Stück darf nicht zehn Bilder haben — es muß fünf Akte oder fünfundzwanzig Szenen haben. Das klingt natürlich sehr äußerlich, aber zumal es in der Kunst ein Innen und Außen gar nicht gibt, deutet es nur auf ein Symptom, das eine innere Unentschiedenheit des Stiles anzeigt.

Für die dramatische Formung eines Lebensvorgangs kommt nahezu alles auf die Art und Zahl der Punkte an, in denen ich den ganzen langen und verwickelten Prozeß sichtbar machen will. Die Art entscheidet überhaupt das Gelingen, die Zahl die Dichte, — also den Stil! — der dramatischen Konzentration. Wenn ich, wie die Griechen, in einen, oder, wie ihre Nachfolger, in möglichst wenig Raum- und Zeit-Punkte einen Lebensablauf zusammenpresse, lege ich mir dadurch eine Distanz zur Natur auf, die nur durch ein gewaltiges Pathos zu überwinden ist. Es war einer der drolligsten Irrtümer der „Naturalisten" zu glauben, daß die Einhaltung realer drei Lebensstunden auf der Bühne eine „Natürlichkeit" der Vorgänge dort gestatte: in drei realen Lebensstunden ist nie ein Schicksal zur vollen Sichtbarkeit seines ganzen Vor- und Nachher zusammengedrängt, und um dies Ziel des Dramas zu erreichen (und nicht bei einem gleichgültig dialogisierten Lebensausschnitt stehen zu bleiben!) muß ich um so stärker stilisieren, je engere Zeiträume ich für den Bühnenausschnitt wähle! — — — Folge ich dagegen einem Lebensablauf mit vielen Raumstationen durch lange Zeit, so erhalte ich — nicht etwa, wie Shakespeares Verkenner meinen, ein „Epos" (über Geist und Form des dramatischen Prinzips wird in tieferer Instanz entschieden!), aber ein Drama von shakespearischer Naturnähe, geringerer Bewußtseinsspannung des Dichters, größerer Illusion. Dazu brauche ich nicht grade eine bestimmt große, aber jedenfalls eine unbegrenzte, leger zu bestimmende Anzahl Szenen. Was dazwischen liegt, ist vom Übel — und so das „Volksstück" mit seinen „Bildern", die weder eine pathetische Zusammenfassung noch

eine naturnahe Begleitung des Lebens sind, sondern eine willkürlich zusammengereihte Folge zeitlich sehr auseinanderstehender und deshalb doch immer wieder zu stark theatralischer Spannung verpflichtender, willkürlich gesetzter Raummomente. Von dieser Willkür und Halbheit des Volksstückes hat also Ludwigs Gedicht einiges. Es gibt an sich schöne Szenen, die man nahezu streichen kann, und andre, die mit allzuviel neuer Exposition beschwert sind.

Das ist gegenüber dem meist entschlossen shakespearischen, zuweilen fast opernhaft klassischen Stil seiner frühern Dramen freilich kein Fortschritt. Der Fortschritt steckt im innern Bau der einzelnen Szenen und im Dialog. Die Sprache Ludwigs, die früher nur zu oft ein Gehaste von lyrischen Anakoluthen war, ein ewiges Funkensprühen, das schlechtes Licht gab — die Sprache ist jetzt sehr viel klarer und fester geworden. Es gibt freilich noch Szenen, in denen das Schwirren lyrischer Ausrufungszeichen uns nervös macht; aber die gehören fast ausschließlich der Jugend — so daß des Dichters Laune fast (nicht ganz!) als Charakteristik der Gestalten wirkt. Der König Friedrich Wilhelm dagegen spricht in soldatisch knappen, aber durchaus fertigen und klaren Sätzen, spricht jenes halb französisch, halb pietistisch durchfärbte Berlinisch seiner Zeit, das Ludwig ausgezeichnet trifft. Ludwigs Kunst der historischen Dialektverwendung ist überhaupt groß; in einer stimmungsvollen Abendszene an der Spree, da Katte und Friedrich von „großen Taten" träumen, wirken französisch hin-estreute Worte lyrisch und leuchtend — und in der entückenden Szene, wo die Weisheit seiner alten franösischen Erzieherin, der Madame de Rocolles, den König

zur Milde wendet, wirkt das sachte Radebrechen dieser Ausländerin mit seinen gelegentlichen französischen Ergüssen so zart, so behutsam, so fein, daß ergreifendste Menschlichkeit von ihr ausströmt.

Der entscheidende Fortschritt für Ludwig ist aber, daß ihm zum erstemal eine solche Gestalt wie der König, ein großer Mensch aus dem Reich sozialer Arbeitspflicht, gelingt. Bisher gab es in seiner Dichtung nur großartige Schwärmer, die an der Wirklichkeit zerbrachen, wenn sie sie nicht graziös umsegelten. An Stelle solchen romantischen Spiels ist in diesem Erziehungsdrama tragische Realität getreten. Die Lebenssehnsucht dieses genialen Prinzen würde fruchtlos verfliegen, wenn ihrem Recht nicht das große Recht der menschlichen Arbeitsgemeinschaft, die der König fanatisch stark verkörpert, entgegenträte. Dieser Gegendruck verdichtet des Prinzen loses Kräftespiel erst zu bedeutender Gestalt; aber „das Schöne" — der Rausch jugendlichen Flugs — „das ist doch weg, das kommt nicht wieder". Der Jüngling, der von Kattes Leiche, in Kattes Rock in den Thronsaal zurückkehrt und, auf jedes zartere Wort des Vaters, nur über Domänen, Ostseehandel und Rekrutierungen spricht: der ist freilich ein Mann geworden, der statt des französischen Rocks den preußischen Degen will — aber auch ein verbitterter und verhärteter Mann. Der große, pflichterdrückte Friedrich. Diese letzte Szene ist die weitaus stärkste, die am meisten erschütternde des Gedichts. Nur um solchen Preis ist solche Kraft zu haben. Das ist die Wahrheit, die ungeheure „Relativität" des Lebens, das ist die Gestaltung des Prozesses, den der messerscharfe Schluß von Paul Ernsts Drama nur „klarstellt". Es ist immer wieder der Unterschied zwischen

der großen Fleischextraktbüchse und dem lebendigen Ochsen. Der Chemiker beweist uns, daß beide genau denselben Gehalt haben. Aber der ästhetische Eindruck ist verdammt anders. Und die fortgeschrittenste Nahrungsmittel-Chemie weiß sogar schon, daß die „äußere" Form, in der die Nahrungsmittel geboten werden, für die Bekömmlichkeit, ja den Nährwert durchaus nicht gleichgültig ist.

*

Hier ist tatsächlich ein innerlicher, wenn auch kaum gewußter Zusammenhang zwischen dem Krieg und der dramatischen Produktion. Es gibt natürlich auch bereits Stücke, die eine äußerliche und sehr bewußte Beziehung zu dem Weltereignis haben. Aber daß diese Produkte (die nicht aus dem Vorgefühl, sondern — bestenfalls! — aus dem Nachfühlen des Weltereignisses stammen) nichts bedeuten können, versteht sich von selbst. Bis dieser Krieg für des Dramatikers Blick, der auf weite Zusammenhänge und große Übersichten angewiesen ist, als Stoff in Betracht kommt, das wird auch nach seinem Ende noch viele Jahre und Jahrzehnte dauern; vermutlich grade so lange, wie es dauern wird, bis die innerliche Einwirkung des ungeheuren Ereignisses auf die Menschen innerlich verarbeitet ist und eine neue Art künstlerische Aussprache und dann vielleicht auch dramatischen Sehens gezeitigt hat, bis der Krieg als bewegender Faktor fühlbar wird. Was sich da heute schon, ja schon nach acht Kriegstagen mit der dramatischen Aussprache dieser Weltkatastrophe befaßt hat, das mußte notwendig eine belanglose Redensart bleiben. In jedem Sinne ein „vorläufiges", ein voreiliges Produkt.

Wenn in den guten alten Stücken von Fulda oder Sudermann statt des großen Loses oder des Erbonkels aus Amerika der Krieg für das gute Ende zu sorgen hat, so hat diese kindliche Neulackierung eines alten Druckknopfs noch nicht einmal auf die Konstruktion der Theatermaschine irgendeinen Einfluß. Und auch wenn Hermann Bahr, dieser allzu muntere Seifensieder, im Handumdrehen selbst über den großen Krieg sein sehr geistreiches Theaterfeuilleton zusammenplaudert — er beruft einen höchst internationalen Familientag in ein höchst Jena-Paulsches deutsches Waldschloß, um ihn durch den ersten August 1914 höchst amüsant und höchst national auszuräuchern — so kann man dieser seiner damals neusten, augenblicklich wahrscheinlich schon wieder vorvorletzten Religion auch nicht sehr viel Gewicht beilegen. Eine seiner ungemein witzigen Figuren äußert: „Der Mensch verändert sich nicht. Er wechselt zuweilen die Kleider, die Frau, die Gesellschaft, das Herz und den Sinn. Nutzt ihm aber alles nichts: er bleibt derselbe." Er hat ganz recht. Und wenn einer ein theatralischer Schnellmaler ist, so macht keine Katastrophe der Welt einen dramatischen Rembrandt aus ihm.*)

*) Da bei dieser Gelegenheit nun doch einmal der Name Bahrs, dieses vielgewandten und sicher vielverdienstlichen Schriftstellers, gefallen ist, so will ich ergänzend und endgültig erwähnen, daß seine alljährlichen Theaterstücke in dieser Dramaturgie mit klarer Absicht unbehandelt bleiben. Denn die bald geistreiche, bald fade, bald amüsante, bald peinliche Plauderei seiner Figuren überbrückt doch niemals die Kluft, die da gähnt zwischen dem (beliebig kultivierten) saloppen Theatertechniker, der seinen Einfall, seinen Witz, seine Lehre auf ungefähre Bühnenbeine stellt, und dem (beliebig primitiven) dramatischen Dichter, der an seine Menschen und ihre Lebensschwere glaubt und glauben macht.

Im übrigen sind diese Dramatiker, die den Krieg nicht als bewegenden Geist, sondern als Stoff zu ergreifen suchten, sind, wenn sie sich so bescheiden wie möglich halten wollen, bei der heutigen Unfaßbarkeit des Gesamtstoffs auf die gedanklich gebildete Allegorie oder den allerkleinsten lyrischen Stimmungsausschnitt verwiesen. Die vielen patriotischen Zweckgedichte allegorischer Natur dürfen mit Recht jeden rein ästhetischen Maßstab ablehnen; wenn auch hier und da, besonders in Schmidtbonns Vorspiel ‚1914', ein lyrisch reiner Moment mehr als augenblickliche Wirkung tut. Durch eine großzügige Allegorie faßt Franz Theodor Csokor einen Haufen kleiner Stimmungsepisoden zusammen: sein Mysterienspiel ‚Der große Kampf' läßt den Ego in siebenerlei Gestalt die Selbstsucht zum Kampf gegen den Gemeinsinn führen und natürlich unterliegen. Diese in ihrer geistigen Schlichtheit auch nur eben „zeitgemäße" Allegorie verliert aber auch ihre formale Größe dadurch, das Csokor noch ein erotisches Element, eine Helferin des Ego, ins Spiel bringt, und so bleiben von dem großen Bau nur ein paar Momente übrig, in denen ein auch sonst schon bekanntes Balladentalent des Autors sich meldet.

Ohne solch anspruchsvollen Rahmen geben sich die Szenen aus dem großen Krieg, die Rolf Lauckner unter dem Titel ‚Der Umweg zum Tode' herausgegeben hat. Von fünfen gibt er sogleich selber zu, daß sie nur „Gespräche" sind, übrigens zum Teil von allzu zahmer Ironie, zum Teil sentimentalisch, aber alle recht lebendig. n denen, die wenigstens eine Handlung versuchen, die lobenswerte Denktafel für einen bei der Beießung von Tapiau heldenhaft verharrenden Irrenarzt

zu sehr ohne dramatische Pointe. Die Szene ‚Der Kommandant' ist bemerkenswert, weil sie den Heldentod eines Franzosen verherrlicht. (Ich weiß nicht, ob dergleichen heute in Frankreich möglich wäre.) Die Szene ‚Hinter den Schlachten' ist die weitaus beste: sie schafft aus dem Fiebertraum eines Verwundeten einen Reigen echt Goyascher Spukgestalten. Überhaupt ist Laucknners Buch als eine Talentprobe in mehr technischem Sinne entschieden bemerkenswert; er schreibt seinen „guten Dialog", er hat die Fähigkeit, psychologische Kontraste, ohne der Zartheit des Lebens allzu wehe zu tun, bis zu theatralischer Wirkung zu schärfen. Wieweit hinter dieser Begabung auch eine menschliche Kraft steht, wieweit eine eigene Geistigkeit diese kultivierte Lebendigkeit beherrscht, das kann man aus diesen kleinen balladesken Taggeburten noch nicht sehen.

Dies ist fast alles, was der Krieg bisher für die dramatische Produktion unmittelbar bedeutet hat; es ist beinahe nichts und kann auch nicht viel mehr sein. Von ein paar schönen Ausnahmen, Fällen, in denen vom Kriege herangetragene Stoffe innerlich bereitliegenden Leidenschaften rechte Nahrung waren, wird noch zu sprechen sein. Im ganzen muß man erkennen: Soweit im Dunkel dieser Tage sich überhaupt neue Gebilde zeigten, waren sie von Kräften geformt, die, seit vielen Jahren im Werden und Wachsen, nun, um alle zeitlichen Katastrophen unbekümmert, weiter ihrem zeitlosen Ziel zugehen.

2. DAS BIBLISCHE MOTIV

Es ist keine unbedeutende Wendung, daß ein großer Teil der beachtenswertesten Versuche im Ringen ums Drama jetzt wieder stofflich aus der allerältesten Quelle schöpft: Dramatisierungen biblischer Motive herrschen vor! Der Stoffkreis, der fast stets in bestimmten Jahren mit allgemein herrschender Gewalt die Dichter anzieht, ist nie bedeutungslos. Nicht einmal die Richtung ist bedeutungslos, die der große Strom des Dilettantismus nimmt; an all den ‚Saul' — ‚Bathseba' — ‚Moses', die ich seit längerem gedruckt und geschrieben monatlich, ja wöchentlich mehrere vorgesetzt erhalte, ist nichts als die Tatsache ihres massenhaften und stoffgleichen Auftretens interessant. — Zu diesen Dilettanten zähle ich übrigens auch durchaus den Arno Nadel, den uns ein paar Literaten als Dichter einreden wollen, und der nach einem höchst saft- und kraftlosen ‚Cagliostro' jetzt einen ‚Adam' veröffentlicht, der sich dem Gebiet des unfreiwillig Komischen nicht unbedenklich nähert. Das Problem, wie das mystische Idyll der „ersten Menschen" dramatisch zu fassen sei, wird z. B. nach guter Eisenbart-Methode durch Einführung andrer, zweiter Menschen! (zur üblichsten aller Liebesaffären!) gelöst — — — — — Die Herrschaft des biblischen Motivs bedeutet ganz gewiß eine Wendung vom Impressionismus und Subjektivismus fort, einen Willen, mit diesen vom religiösen Pathos der Jahrtausende beladenen Stoffen auch wieder große Sinnbilder überpersönlicher Gewalten zu geben. Das Entscheidende dabei ist natürlich, ob im Dichter ein Weltgefühl waltet, so stark, daß er wagen kann, es

an die Stelle des altjüdischen Religionsgeistes zu setzen, und so geartet, daß es eine dramatische, kampfspielartige Anordnung des Stoffes gestattet. In beider Hinsicht ist nun höchst interessant das Drama ‚König David' von Reinhard Johannes Sorge. Vier Jahre ist Sorges Erstling alt: ‚Der Bettler'. Eine dramatische Sendung, die aus purem Dilettantismus und höchster Genialität in der aufregendsten Weise gemischt war. An einem Handlungsfaden von kindlicher Banalität waren Szenen aufgereiht, die mit gewaltiger visionärer Kraft Sinnbilder vom Grauen und Elend der Kreatur gaben, zuweilen auch in großen und reinen Sehnsuchtslauten aufstiegen — zu freilich unklaren Zielen. Inzwischen scheint Sorge ein Ziel weniger gefunden als gewiesen bekommen zu haben. Auf den ‚Bettler' folgten zunächst zwei mystische Spiele, die mit Recht im Kempten als eine innerkatholische Angelegenheit erschienen. Nun zeigt sich sein biblisches Schauspiel ‚König David' wieder vor weiterer Öffentlichkeit. Es ist ein schönes und reifes Kunstprodukt, es hat eigentlich nichts Dilettantisches mehr, aber es hat auch kaum noch allgemeine menschenerregende Kraft, es ist wiederum, wie seine letzten Vorgänger, mehr eine katholische als eine menschheitliche, mehr eine kirchliche als eine religiöse Angelegenheit. Es ist kein Suchen, Ringen, Streben nach göttlicher Wahrheit in diesem Gedicht, sondern ein festes Ruhen auf abgegrenztem Besitz. Die gewaltige Sage vom Leben und Kämpfen, Erliegen und Siegen Davids, die Sagen des Sängers, des Räubers, des Helden, des Königs, des Verbrechers, des Vaters — sie sind nicht mit neuem Sinn erfüllt, sie sind einfach in dem Sinne geboten, in dem sie nicht nur von der mosaischen Tradition, sondern

sogar von ihren *christlichen Kommentaren* geboten werden! Propheten und Priester sind die zuverlässigsten Boten eines gewissen Gottes, dessen irdischer Vollstrecker David, als der Vorbote Christi, ist! In diesem Sinne geht das Weihespiel vor sich, auf allen Höhepunkten unmittelbar in den biblischen Text, in Psalmen oder Priestersprüche mündend. In ein paar Einzelheiten nur hebt das elementare Lebensgefühl des Sorge, der die großartig wilden Szenen des ‚Bettler' schrieb, noch die Löwenpranke: Saul bei der Hexe hat eine Gewalt des Elends, der wüsten Verzweiflung, die selbst durch das spürbare Vorbild des ‚Macbeth' nicht geringer wird: die Hexe rüttelt den Betäubten; Saul „(tut die Augen auf und spricht trunken): O Schwester Hexe, kraue mir den Bart". Oder David schreit vom Trotz des Sohns und eigener Schuld (die innere Verknüpfung der Absalom- und der Urias-Sage ist in der Handlungsführung der einzige originelle Zug Sorges) tief erschreckt auf: „Stürzt du nicht ein, o Thron, stürzt du nicht ein?!" Aber diese starken Menschlichkeiten sind nur noch gelegentliche Farbflecke in einem großen blassen Bilde. Im wesentlichen ist hier kein Drama, keine Menschenschlacht, sondern ein Gottesdienst, ein Weihespiel. Nicht Gestalten leben wider einander — Schatten ziehen vor Gott dahin. Hier geht der Weg in das mittelalterliche Mysterienspiel zurück. Aber die menschliche Wechselrede, dies Grundelement der dramatischen Form kann nur Bedeutung haben, kann nur künstlerischen Rang erreichen in einer Welt, die den Gott in sich gesogen hat. Wo er als ein stes und fernes, sicher leitendes Prinzip außen steht, a können ihm zu Ehren nur Festakte ohne dramatisches Eigenleben begangen werden. Natürlich fließt dem

Schauspiel Sorges, der hier mit seiner guten Sprachkunst bescheiden einer großen alten Tradition dient, eine Sicherheit und klare Würde zu, wie sie hundert verwegen kleine Talente nicht besitzen. Aber die Szene für Sorges Gedicht bleibt die katholische Kirche — die in ihrer großen Klugheit sich dies Talent schon zunutze machen wird! Auf der Schaubühne dieser unsrer Welt, wo nicht ein vorher geglaubtes Dogma, sondern eine im Augenblick erwiesene, aus dem Lebensprozeß herausgestaltete Macht uns ergreifen soll, hat solche Dichtung nichts zu tun. Auf diesem Wege geht dies merkwürdige Talent der dramatischen Kunst verloren.*)

Gewiß ist es religiöse Leidenschaft, die zuletzt auch das Drama organisiert, dem Kampfspiel die höchste Spannung und Energie gibt; aber eine werdende, keine gewordene, eine gärende, keine dogmatisch fertige Religion muß es sein. Nur der Gott, der in den Menschen neu wird, noch in keinen äußern Begriff eingegangen ist, nur der erfüllt sie, erfüllt den Dichter und seine Gestalten mit der Kraft, die uns ihr Reden und Tun wichtig macht: mit dramatischer Bedeutung. Von dieser innerlich werdenden Religiosität ist etwas in dem Drama, das Walter Harlan ein ‚frohes Mysterium' nennt und das auch ‚In Kanaan' spielt.

Sein altes Evangelium bringt er uns heut schon wieder — es ist die Predigt von der Lebenskraft, dem Willen, Frucht zu tragen in jedem Sinne, der durch alle Kreaturen hindurch wirkt, sie stählt, ihnen Stellung und Richtung weist im Kampfspiel des Lebens, der in tausendfach ver-

*) Es ging auf schnellerm Wege verloren. Während diese Zeilen im Herbst 1916 zum erstenmal gedruckt wurden, fiel Reinhard Johannes Sorge auf dem Schlachtfelde.

schiedener Form Schicksal wird für jeden rechten Menschen. Der heilige Judengott, der als Schöpferwille, als Bejahung der Schöpfung für Harlan durchaus eine Wahrheit ist, ist ihm doch durchaus heidnisch realisiert in jeder Wirklichkeit. Darum erscheint in seinem Mysterium die kanaanitische Astart, die Göttin der Fruchtbarkeit, auch der Israelitin und spricht, daß sie nicht neben, sondern in Jahve lebe, als sein Wille, sein Arm. Weil dieser Gott nicht jenseits der Welt da ist, sondern sich erst in ihrem Werden verwirklicht, so erscheint auch das biblische Volk hier keineswegs als abstrakter Religionsträger, es wird mit allen Mitteln der historischen Forschung (Hermann Gunkel, dem Erklärer der Genesis ist das Spiel gewidmet) und der künstlerischen Phantasie in reizvoller geschichtlicher Lebendigkeit an der Schwelle von Nomadentum und Seßhaftigkeit ergriffen. Juda, der Patriarch, ist Neumondsrichter der israelitischen, in kanaanitisches Land gebetteten Hebräergemeinde, und an ihm vollzieht die Schwiegertochter Thamar, der er den Gatten und damit das höchste Recht des Weibes, das Recht auf Mutterschaft, verweigert, jene berühmte List, aus der Harlan den Stoff seines Lustspiels gewinnt. Es ist köstlich, wie hier die pikanteste aller biblischen Geschichten mit der Reinheit künstlerischen Gefühls in frische patriarchalische Bergluft gehoben und durch die Leidenschaft eines wahrhaft frommen Sinns zu einer götteroffenbarenden Bedeutung geführt wird, wie alles Heikle sich in gläubige Weltfröhlichkeit wandelt.

Dies Mysterium ist dramatisch durchaus lebendig, denn seine sichtbar wandelnde Gottheit ist deutlicher noch als die Hexen des Macbeth eine lautgewordene

Innenstimme der Heldin. (Während der unsichtbare Gott bei Sorge eine durchaus übergeordnete, das Spiel der Parteien nichtig machende Instanz ist.) Ein Kampf der als höchst bedeutsam empfundenen Menschen bleibt es bei Harlan und also ein Drama. In seinem klar auf Wertsetzung, auf ethische Erneuerung gerichteten Willen trägt Harlan deutlich den überimpressionistischen, den klassischen Zug, und es läßt sich nicht übersehen, daß er mit denen, die man „Neuklassizisten" nennt, auch eine bedeutende Gefahr teilt — die Gefahr, die jeder bewußte Wille ins Kunstreich bringt: seine Sprache, die gern mit Unterstreichungen, Präzisierungen, Antithesen und andern Elementen der Logik arbeitet, wendet sich zuweilen mehr belehrend an das Begreifen als gestaltend an das Gefühl. Die sinnlichen Einzelfarben scheinen oft mehr mit beispielgebender Absicht ausgewählt als aus sinnlicher Fülle glücklich herausgehoben. Aber bei Harlan begegnet diesem formalen Mangel jeder dominierenden ethischen Leidenschaft doch sehr glücklich eben der Inhalt seiner Leidenschaft: weil er ein Priester, ein Heiligsprecher des überall zur Frucht und Entfaltung drängenden Lebens ist, so strahlt vom Ziel seines Willens all die warme belebende Güte auf jede einzelne Gestalt zurück, die ihr durch die hartbewußte allzu zielgerichtete Bewegung seines Willens vielleicht zunächst fehlt. Die scharf bewußt gezogenen, etwas trockenen Umrisse seiner Figuren beginnen im Licht seiner großen Lebensliebe schließlich doch farbig und weich zu schimmern. Juda, der königliche Patriarch, lächelt über einen eifervollen Propheten, der seinen guten Wein als heidnisches Götterblut zur Erde gießt — Thamar, die sehnsüchtig stolze, wehrt sich gegen einen begehrlichen Stutzer mit einem

Guß übelduftenden Haifischtrans. Die große Meinung der einzelnen Figuren bricht ihren Strahl an hundert kleinen sorgfältig gesetzten Realitäten: so entsteht Harlans künstlerischer Humor.

*

Schlimm aber wird das Resultat, wenn der mit strengstem Bewußtsein humorlos waltende Wille nun auch a l s Z i e l nicht das natürlich sich entfaltende Leben, sondern den a b s t r a k t e n B e g r i f f hegt: das Geistige, Edle, Hohe, das über das Niedrige, Gemeine, Sinnliche triumphieren soll. Da ergeben sich dann die fleischlos theoretischen Grundrisse von Paul Ernsts Dramatik; und wo dazu die heimliche, fast wider Willen durchbrechende lyrische Kraft dieses Dichters fehlt, wird das dramatische Gebilde von einer gradezu gespenstigen Kälte. So steht es mit dem ‚Auszug aus Ägypten', den A l b e r t S t e f f e n gedichtet hat. Steffen ist nicht kirchenreligiös wie Sorge, aber in seinem Moralismus ein noch viel ärgerer Dogmatiker, und während in Sorges Andachtsspiel doch noch viel von den starken Lebensfarben blieb, womit die geschichtliche Jugend der Israeliten diese erst spät zum religiösen Beispiel gestempelte Sage bildete, treibt Steffens Abstraktion jede geschichtliche Farbe aus. Sein mathematisch großzügiger Karton enthält nur Moses als den erhabenen und gottwissenden Menschen rechts, den Pharao als den von sinnlichen Leidenschaften geleiteten niedrigen Menschen links und Pharaos Gattin und Sohn in die problematische Mitte gestellt. Viel mehr noch als Sorges kirchlicher König David fällt dieses moralische Bedeutungsspiel aus dem psychologisch Begreifbaren, menschlich Nachfühlbaren heraus. Der ägyptische König, von dem sittlich

gefordert wird, daß er sein Volk und seine Götter gering achte gegen den Helotenstamm Israel — weil wir heute nach dreitausend Jahren die überlegene kulturelle Mission Israels zu kennen glauben! — dieser König und seine Schuld sind, dramatisch betrachtet, eine einzige Absurdität! Die dramatische Form beruht auf einem Gefühl, das für jeden Menschen und aus jedem Menschen heraus spricht. Für den Dramatiker müßte dieser Pharao also durchaus ein Recht, sein Recht — und wenn sich ein höheres, innerlich stärkeres Recht beim Gegenspieler erweisen kann — ein tragisches, zur Niederlage bestimmtes Recht haben. Da Steffen kein tragisches, sondern ein moralisches Gefühl besitzt, hat sein Pharao ganz einfach „Unrecht" und sinkt damit aus allem Nachfühlbaren zum bloßen Pfeiler einer allegorischen Moralkonstruktion herab. Für die Allegorie aber, in der Steffens Wille, sich um jeden Preis d e u t l i c h zu machen sucht, und dabei übrigens mit allerlei Gesichten und Wundern romantisch und inkonsequent über Paul Ernsts harten dramatischen Schein hinausgeht, — für die Allegorie fehlt dann wieder das einzig Rettende: die große lyrische Kraft, das sprachlich Fortreißende, mit dem etwa Alfred Mombert gegen das undramatisch Geistige seiner Figuren ganz gleichgültig macht. Aber ein Dichter, der Zeilen hinsetzt, wie:

„Denn Jahve selber will an uns erblicken
Die freie allumfassende Gebärde"

oder:

„Du mußt dein sterblich Gut an jenen Kräften,
Die er am Horeb fand, vergöttlichen" —

oder:

„Du kannst dich nur von deiner Qual und Schwäche
Erretten, wenn du ihn zum Führer nimmst,

Indem du auch durch Liebe Zutritt suchst
Zu seinem Geist und so die Möglichkeit
Erlangst, von seiner Kraft berührt zu werden" —
ein solcher „Dichter" hat in der frierenden Kälte seiner völlig vom Begriff zusammengebrachten Worte wahrhaftig nichts Verführerisches; er kann unser Gefühl nicht jenseits des Dramas mit einem poetischen Rausch entschädigen. Hier ist letzten Endes trotz aller noch so großartigen „Aufmachung" die dramatische Form zur kunstfernsten Sache der Welt: zu einem moralischen, nicht einmal religiös entschuldigten Traktat mißbraucht.

*

Wir treten wieder nährenden Boden, wenn wir uns von der entfleischten Bibel Albert Steffens einem ältern Gedicht Arnold Zweigs zuwenden, des Dichters, der für seine spätere Schöpfung den Kleist-Preis erhielt. ‚Abigail und Nabal' knüpft auch an eine alttestamentarische Erzählung (Samuelis I 25) an. Nabal ist der mächtige Grundherr, der dem vor Saul flüchtigen, mit seiner Schar streifenden David Unterstützung verweigert. Und Abigail ist dessen kluge Frau, die dem David doch heimlich die geforderte Nahrung sendet und nach Nabals jähem Tode die Gattin des Helden wird. Dieses schöne Stück altjüdischer Räuberromantik ergreift Zweig mit geschichtlicher Gegenständlichkeit und fast Schillerscher Wärme. Leider ist sein David an geistiger Originalität nicht wesentlich über und an elementarer Wucht doch erheblich unter dem Karl Moor; und Abigail, die von dem großartigen Egoismus des Nabal entwürdigt ist, wie Mariamne, und ins feindliche Lager geht, wie Judith, und im Feinde die ebenbürtige Seele erkennt, wie Rhodope, ist überstark mit Erinnerungen an Hebbel

belastet, und erinnert, da diese Motive in einer ganz neuromantischen Prosa gestaltet sind, natürlich am meisten an Maeterlincks — übrigens oft viel zu sehr mißachtete — ‚Monna Vanna'. Der allzulange Mittelakt, in dem David und Abigail sich begegnen, ist denn auch nicht sehr interessant. Das große und eigene Talent des Autors wird erst im dritten Akt offenbar, der dem Nabal gehört. Nabal ist ein Selbstling ganz großen und reinen Stils, der sogar eine Königskrone als ein verpflichtendes, bindendes, knechtendes Ding ausschlägt; aber im höchsten Rausch seines Selbstgefühls wird er gebrochen von der Frau, deren Selbst er skrupellos zum Zierat seines Lebens erniedrigen wollte, und die nun ihr neugestähltes Selbstgefühl vernichtend gegen seinen Wahn aufhebt. Hier ist die Linie einer wirklich starken und reinen Tragödie zu erkennen, die leider mit diesem dritten Akt allein kaum ein Bühnenleben haben wird. Darüber hinaus zeugen allerdings Einzelheiten in allen Akten von der gegenständlichen Phantasie, der sprachlichen Entschiedenheit eines Dichters.

Das hier noch in epigonischer Schale steckende Talent springt dann überraschend groß und stark heraus in Zweigs späterer, mit allem Grund preisgekrönter Tragödie: ‚Ritualmord in Ungarn'. Schon in dieser tollkühnen Titelsetzung liegt etwas Entscheidendes. Wer es wagt, solch ein Stück allernächster Vergangenheit wie den Ritualmordprozeß von Tisza Eslar mit fast aktenmäßiger Treue zum Gegenstand einer Dichtung zu machen, der hat entweder keine Ahnung von poetischer Distanz oder ganz ungewöhnliche poetische Distanzierungskraft — er ist ein besonders trauriger Dilettant oder nahezu ein Genie. Arnold Zweig ist nahezu ein

Genie. Er ergreift das alte Judenleid, die fürchterliche Hetze, die Dummheit, Eigennutz und Grausamkeit auf das bequemste Wild machen, mit einer so gewaltigen Mitleidenschaft, daß er die Ausschnitte der Wirklichkeit als gewitterhafte Katastrophen ballen kann. Gefühl ist alles, ist auch lyrisch verklärende, poetisch distanzierende, sinnbildlich erhöhende Kraft. Die sinnliche Sprungkraft, die lyrische Wucht dieser kleinen Szenen reicht über den jungen Wedekind unmittelbar zu Georg Büchner zurück. Der Mord, den der lüsterne Gutsherr Onody aus Versehen am Flußufer begeht; das Verhör des armen Judenknaben, der zum falschen Zeugnis gegen die Seinen gepreßt wird; die diabolisch großartige Hetzrede des antisemitischen Edelmannes; die zitternde Kampfkraft der Gerichtsverhandlung; die Empörung der wirklichen Aristokraten über die kompromittierend rohen Landjunker — Graf Karoli brüskiert im Klub den idiotisch bösartigen Untersuchungsrichter, den „Abdecker" des Herrn von Onody —*); die Aufdeckung der Lüge; und schließlich (Zweigs einzige „Erfindung") der in tiefste altjüdische Melancholie getauchte Selbstmord des armen zum falschen Zeugnis verleiteten Jungen: all das steht in einer Gegenständlichkeit, einer in jeder Silbe lebendigen Pracht da, wie sie in Deutschland bisher nur der Dichter des ‚Danton' und des ‚Wozzeck' gezeigt hat. Ein Beieinandersein von tiefster, sittlicher Empörung und unbeirrbarem Gefühl a u c h f ü r die innere Notwendigkeit aller Kleinen, Gemeinen und Schlechten gibt Zweig die ganz außermoralische Kraft des geborenen Dramatikers. Hier

*) In der spätern als „S a m a e l s S e n d u n g" veröffentlichten Fassung ist leider grade diese brillante Szene getilgt. Nicht ohne kluge dramaturgische Gründe; aber zu dichterisch bedauerlichem Verlust.

messen sich aus tiefster Notwendigkeit zum Kampf geborne Kräfte, wenn auch Untergang und Sieg nichts weniger als zufällig, sondern durch eine rein geglaubte Harmonie bestimmt sind. — — Das Pathos, mit dem dieser blutige Kampf ums Recht erfaßt ist, gibt nun Zweig die Möglichkeit, diese kaum verwundene jüdische Aktualität an den ältesten Mythos des Judentums anzuschließen: Gott selbst entsendet im Vorspiel den Samael, um das Feuer der Läuterung durch die Lüge des Blutes wieder über das Volk zu bringen; Isaac der Patriarch bittet Gott für die Seinen und wird getröstet; Elias der feurige Prophet und Pfefferkorn, als dämonischer Apostat doch noch Jude, ringen um die Seele des zum Abfall verführten Knaben; Rabbi Akiba, der strenge Alte, und der milde Baalschem, der neue jiddische Weise, sitzen über die Seele des Gestorbenen zu Gericht. Es kann uns hier gleichgültig sein, daß grade in dieser letzten Szene Zweig seiner großen alle Menschlichen berührenden Dichtung eine speziell jüdisch-nationale Tendenz sehr bestreitbarer Art beimischt: nur in einer erneuten rein jüdischen Nation wird den Juden innere Reinheit und äußerer Frieden verheißen! Das Werk selbst widerlegt, als ein in deutscher Kultur tief verwurzeltes, von einer löblichen Wärme jüdischen Zusammenhanggefühls befruchtetes und dabei zu ganz außernationaler Wahrheit gereiftes Stück Menschentum, jede nationalistisch verengende Weltbetrachtung. Wie hier lebendigste Wirklichkeit, härtester Kampf mit jener Größe geführt ist, die eine Begleitmusik überirdischen Friedens möglich macht: das ist jedenfalls die Dichtertat eines ganz großen Talents. Und Arnold Zweig gehört einstweilen zu den besten Hoffnungen des deutschen Dramas.

3. „EXPRESSIONISMUS“.

Nicht nur junge Kräfte haben wir, die ihr persönliches (und immer zeitbedingtes) Leben in den Kampf um ein neues Drama einsetzen; wir haben neuesten Datums auch eine junge Bewegung, eine Gruppenbildung, eine „*Richtung*“, die (unter vielen andern) auch das Drama reformieren will. Sie nennt sich „Expressionismus“. — — Als ich vor mehr als einem Jahrzehnt mit einigen Willensverwandten begann, das Streben der inneren Kräfte der Zeit nach dramatischer Form zu klären und zu fördern (dies heißt: kritisieren!), da hätte auf die gezeigte Willensrichtung ganz gut das damals noch nicht in Aufnahme gekommene Wort „Expressionismus“ gepaßt. Leitstern war Hebbels von uns oft zitiertes Wort: „Freunde, Ihr wollt die Natur nachahmend erreichen, o Torheit! Kommt Ihr nicht über sie weg, bleibt Ihr auch unter ihr stehen.“ Die Form nicht mehr von der Natur des Stoffes, sondern von der Leidenschaft des Gestaltenden bestimmen zu lassen, erschien als Ziel. In diesem Sinne wurden nicht nur Hauptmanns Mitläufer, sondern auch er selber befehdet; dieser sogar (da sein Naturalismus noch nicht als die innerlich gestaltende Macht einer freilich passiven Natur erkannt, sondern mit äußerlicher Nachahmung verwechselt wurde) mehr als billig. Was sich an eigenwilligen Kräften der Stoffbezwingung bei Hofmannsthal, bei Wedekind und bei noch Jüngeren fand, wurde gezeigt und geprüft. Inzwischen sind freilich die Meister, als deren Vorboten jene uns erschienen, noch nicht gekommen; dagegen sind auf den Schauplatz Leute getreten, die wieder ein Jahrzehnt *jünger* sind. Sie entdeckten jene Ziele, um die wir

so lange im Kampfe stehen, neu und erhoben ein löblich lautes Feldgeschrei, in dem sie ihre Gesinnung nach einer verwandten Bestrebung der bildenden Künste „Expressionismus" nannten. Der Tumult ist hier freilich noch ärger als in der Malerei, weil unser sprachkünstlerisches Bewußtsein noch viel weniger durchgebildet ist als das bildkünstlerische. Einen Irrtum scheint mir freilich diese Literatur mit der jüngsten Malerei zu teilen: daß man den Naturalismus durch einfache Ausmerzung der Natur überwinden könne, daß an die Stelle der Abhängigkeit vom Objekt die absolute Freiheit des Subjekts treten müsse. Während doch (außerhalb der „reinen", der musikalisch-architektonischen Künste) jede Kunstleistung die, wenn auch noch so freie und starke, Gestaltung eines Natürlichen sein muß! Aber die bildende Kunst ist sich wenigstens über das zweite Hauptproblem der Ästhetik klar: daß der gestaltende Wille sich außer mit dem Naturobjekt noch mit den Gesetzen des M a t e r i a l s auseinanderzusetzen hat. Das wären die Farben und Linien dort, der Vorstellungen und Worte hier. Die Gesetze der Fläche und der Sprache sind nicht veränderlicher als der menschliche Organismus überhaupt, das heißt: für unsre geschichtlichen Zeiträume sind sie nahezu feststehend und unveränderlich. Der neue künstlerische Wille einer Generation hat deshalb durchaus nicht die Möglichkeit, einen in jedem Sinne neuen Fresko-Stil u n d eine neue Form des Stillebens, eine absolut neue Lyrik u n d ein neues Drama zu schaffen. Es gab und gibt ganze Generationen, die ihren natürlichen Ausdruck nur in der Monumentalmalerei fanden, und andre, bei denen nur eine raffinierte Kleinkunst bestand; es gibt Zeitströmungen, die dem innersten Wesen nach lyrisch, und

solche, die dramatisch sind. Eine Generation, die weiß, was sie will, wird sich die Form wählen, in der sie Eigenes, Bedeutendes leisten kann. Aber wählen muß sie, denn die Möglichkeit, die durch die Natur des Materials bestimmten Formen zu variieren, ohne dabei die Form zu zerstören —, das heißt: o h n m ä c h t i g z u m a c h e n , diese Möglichkeit ist ganz begrenzt. Der Unterschied zwischen Shakespeare und Calderon ist groß genug, aber nicht so groß wie das dramatisch Gemeinsame des Jahrhunderts, das sie beide so verbindet wie den Wolfram und den Dante ein episches Zeitalter.

Die augenblicklich Jüngsten wissen aber noch gar nicht, was sie wollen. Sie verlangen in einem Atem die unerschrockenste Brutalität und die zarteste Feinheit, die intimste Nähe und den monumentalsten Abstand, die brüderlichste Hingabe und die aristokratischste Abgeschlossenheit. Und es hört sich keineswegs so an, als ob sie diese Gegensätze schon überwunden, sondern mehr so, als ob sie sie noch nicht recht erfaßt hätten. Im wesentlichen sind sie alle jung, wollen irgend ein Neues — und haben einen gemeinsamen, sehr rührigen Verlag: Kurt Wolff in Leipzig. Dies ist ganz ohne Ironie gesagt, denn bei einem gewissen Stande der allgemeinen Kultur kann das Organisationstalent eines wirklich berufenen Verlegers ein ernster Faktor sein. Die Hauptsache wird freilich bleiben, ob jenseits alles guten Willens und aller trefflichen Organisation die T a l e n t e da sind, die Menschen der großen neuen Sinnlichkeit, der Ergriffenheit und des Formvermögens. Nun haben die Jüngsten auf dem Gebiete der Lyrik neben einer Unzahl lächerlich affektierter Literaten in Franz Werfel ein zweifellos großes Talent, in Wolfenstein, Zech und Leonhard

problematisch ringende, aber offenbar starke Begabungen. Und auch auf dem Gebiet der Erzählung scheinen Kräfte wie Kaffka und Edschmid noch über Walsers idyllische Wärme und Sternheims monumentale Kälte herauszuwachsen. Auf dem Gebiet des Dramas aber ist ihnen bisher noch, meines Erachtens, durchaus nichts Ebenbürtiges gelungen. Über die Notwendigkeiten und Möglichkeiten dieser Form herrscht bei ihnen noch eine erhebliche Unsicherheit. Und es ist vielleicht grade deshalb nötig, einmal die hier vorhandenen Kräfte am Materialgesetz des Dramas, des zweistimmig gesetzten Sprachkunstwerkes, zu messen. Der unbegrenzte Sinn der Jugend hört es stets ungern, daß es im Objekt Zwänge geben soll; und doch ist noch nie ein Geschlecht zu einer Leistung gekommen, ohne diese Grenzen anerkannt zu haben.

*

Aus der Mitte dieses jugendlichen Kreises entwickelt Franz Blei, der sehr viel ältere, eine Dramaturgie in fünfzehn Kapiteln (‚Über Wedekind, Sternheim und das Theater', bei Kurt Wolff). Obwohl in diesem Buch mancherlei Kluges, namentlich über das Theater und den Schauspieler steht, muß eigentlich die Selbstachtung jedermann verbieten, mit einem Autor zu diskutieren, der in einem so maßlos höhnischen, erbarmungsvoll überlegenem Ton zu jedermann spricht. Franz Blei setzt den großstädtischen Geldpöbel der Berliner Premiere gleich dem Bürgertum, das Bürgertum gleich der modernen Gesellschaft und zeigt durch diese maßlose Überschätzung eine seltsame Befangenheit in eben jener dünnen und dumpfen Gesellschaftsschicht, die er so grenzenlos zu verachten vorgibt. Mir scheint von seinen Ketten durch-

aus nicht frei zu sein, wer ihrer mit so verblendeter Leidenschaft spottet, daß er Gottfried Keller und Gustav Freytag, Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann in einem ästhetischen Werturteil als „Bürger" zusammenbringt und nur um der Verhöhnung des Bürgers willen den Wedekind halb und den Sternheim ganz zu neuen Klassikern erhöht. Mehr als alles andre aber überhebt einen der Auseinandersetzung mit Bleis so anspruchsvoller Theorie der Anblick seiner Praxis. Mit seiner Dramaturgie zugleich ediert er ein Drama: ‚Logik des Herzens'. Und dies Lustspiel verdient wahrhaftig, am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin aufgeführt zu werden — so aus der staubigsten Tradition des Bürgervergnügens ist dies neckische Kostümlustspiel mit seinen drei intrigant verschränkten Liebespaaren genommen. „Eine Brotarbeit" wird Blei vornehm sagen — aber einer, in dem die Kunst lebte, könnte unter äußerm Druck gewiß Schlechtes und Ungefüges, niemals diese vollkommen glatte Nichtigkeit produzieren.

Aus Bleis etwas verdächtiger, auch von keiner Andeutung einer fruchtbaren Gegenkraft gerechtfertigten Berserkerwut gegen das Bürgerliche folgt, wie gesagt, daß auf seinem kritischen Mordfeld als ziemlich einzige positive Erscheinung der letzten Generation Carl Sternheim zurückbleibt. Nun ist Sternheim gewiß eine merkwürdige Kraft und durch die äußerste Energie, mit der sein punktierender Depeschenstil die Kampfnatur des dramatischen Dialogs herausarbeitet, auch ein ästhetisch bedeutender Anreger. Zwar ist die gefühllos schnoddernde Eilsprache dieses Bürgertöters bei näherem Zusehen amüsanterweise (wie mehrere ihr verwandte Literaturdialekte) eine Kreuzung von schneidigem Junker-

tum und saloppem Börsenjargon, also der typischen Sprache neudeutscher Großbourgeoisie! entstammt; dennoch muß man sie in ihrer planvollen Durcharbeitung als ein Kunstmittel gelten lassen, mit dem Tempo und Spannung einer Szene durchzusetzen ist. Aber da Sternheims Phantasie im Positiven leider ganz unfruchtbar ist und nur die Fratzen verlogenen Bürgertums zeichnen kann, kommt das andre Element der dramatischen Form, welches Menschengestaltung durch sprechenden Willen verlangt, bei ihm nur zu einer sehr armen und monotonen, höchstens in seinem originellen Temperament erträglichen Entfaltung. Es bleibt ja erstaunlich, wie genießbar die immer neuen Variationen der einen Sternheimschen Melodie immer noch sind. Ob er nun in ‚1913' die posierende Streberei des inzwischen zur Exzellenz gediehenen Snob Christian Maske ins spukhaft Monumentale steigert: als höchster Geschäftstrick wird vom Baron Maske noch sterbend die Konfession „verschoben"! — ob er aus Maximilian Klingers lyrischem Epigramm das Lyrische voll theatralischer Kraft herausätzt (‚Das leidende Weib'), oder ob er Flauberts ‚Kandidaten' als politische Variation der alten Sternheimschen Bürgerfratze zeigt — mit der Schärfe seines Witzes und dem gewaltsamen Tempo seines Dialogs bleibt er immer amüsant und fesselnd. Sternheim ist stark durch die Expression eines Hasses — dessen balancierende Liebe er freilich noch nie gezeigt hat.

Was uns aber von einer Sternheim-Schule drohen würde, davon gibt uns Ernst Kamnitzers Lustspiel ‚Die Nadel' einen gräßlichen Begriff: eine affenartig genaue Sternheim-Kopie, von deren hin- und herschwankendem Szenengemenge uns nur der peinliche

Geruch sehr schlecht gelüfteter Zimmer bleibt. Die pure Sexualität, die hier ein angeblich verspottetes Spießbürgertum ausbreitet, wird auch kein fruchtbareres Moment, wenn sie, mit mehr intellektuellem Raffinement und ebensowenig dramatischem Temperament, zwischen so genannten höhern Menschen diskutiert wird. Es ist wesentlich die Nachfolge Wedekinds, die hier so qualvoll überflüssige Produkte wie ‚Das Maskenfest' von K. D. Markus oder ‚Pilger und Spieler' von Arthur Sakheim zeitigt. Man soll sich lieber nicht „ausdrücken", wenn man nichts als ein paar altbekannte Sexualregungen in sich hat. Ein besonders grelles Produkt dieser sich frei gebärdenden und dabei völlig unter die Herrschaft der Materie geratenden Sexualdiskussion ist ‚Der jüngste Tag', ein groteskes Spiel von Leo Matthias, das bedenklicherweise grade den hübschen Titel von Kurt Wolffs Sammlung neuer Dichtungen genommen hat. Schauerlich, wie hier der dramatische Dialog, der vom Willen gestaltete Wortwechsel, durch Scheingebilde einer sich in krampfhaftem Raffinement ausbreitenden psychologischen Debatte ersetzt wird. Wenn unter diesen Redepuppen sich guterletzt ein Mord zuträgt, hat man einfach das Gefühl eines schlechten Scherzes! So stillos wirkt die Inanspruchnahme einer Naturkraft für diese vollkommen naturlosen Figurinen. Daß solche theoretische Rederei über sinnliche Dinge nicht jene künstlerische Bewältigung des Stoffes durch den Geist ist, die die Jüngsten zu suchen auszogen, wird ihnen hoffentlich klar sein. Aber dann sollten sie sich freilich hüten, eine programmatische Abhandlung ‚zur jüngsten Dichtung' (von Kurt Pinthus in Kurt Wolffs Almanach) mit der Anrufung von Schlegels ‚Lucinde', diesem mausetoten,

nur von der lästigen Literaturgeschichte einbalsamierten Produkt aus ‚Pedantismus und Sünde' zu beginnen!

Als Hauptprodukt auf dramatischem Felde haben die Expressionisten bisher W a l t e r H a s e n c l e v e r s Drama ‚Der Sohn' vorgestellt. Der eben erwähnte Kurt Pinthus, ein keineswegs unbegabter Anwalt dieser Jüngsten, und der Autor selber haben an diesem Produkt die expressionistisch-dramaturgischen Anschauungen ausführlich entwickelt. Um nun von den theoretischen Dokumenten Hasenclevers — sie heißen: ‚Das Theater von morgen'— auszugehen, so muß ich zunächst sagen, daß stilistisch dieses Gemenge eines hohen Pathos mit einer fremdwortfröhlichen verzwickten Wissenschaftssprache einerseits, einem Hagel von ein Viertel verhüllten, caféhausmäßig persönlichen Anremplungen andrerseits keinen sehr natürlichen Eindruck macht. In Hasenclevers Temperament ist etwas literarisch Forciertes. Immerhin ist seine begeisterte Bejahung der Bühne erfreulich, und seiner Polemik gegen die Herrschaft der ausstattenden Regie, gegen „den Mord des Worts durch die Kulisse" stimme ich von je zu. Dagegen überspannt er seinen Protest (hier einsichtsloser als Franz Blei) in sehr charakteristischer Weise, wenn er nun auch den Schauspieler für so einen „hinzutretenden Stoff" zum eigentlichen Kunstwerk der Bühne, für eine lebendige Kulisse gleichsam, erklärt. Die Leistung des Schauspielers ist keineswegs „Attribut" zur „Substanz" des Bühnenwerkes; sie ist, dem Drama ebenbürtig, selbst Substanz. Die prästabilierte Form des Dramas ist so auf die Ergänzung durch die schauspielerische Körperlichkeit angewiesen, wie des Schauspielers Bewegungen auf die geistige Führung des Dramatikers. Seit Shakespeare das moderne

Drama schuf — wo in aller Welt hat übrigens Hasenclever die merkwürdige Weisheit her, daß in Shakespeares Tagen nicht ein Berufsschauspielerstand, sondern die jeunesse dorée Theater gespielt habe?! — seit Shakespeare hat der Schauspieler eine Partitur Bewegung heischender, körperlichen Ausdruck beschwörender Sprachzeichen in Händen. Solch eine Partitur, sinnlos ohne den Dichter, tot ohne den Schauspieler, ist das Drama. Daß jede Stimme selbständig Leben erhält, ist Voraussetzung dabei. Hasenclevers neue, „expressionistische“ Dramatik soll es nun ausmachen, daß die Figuren, mit denen der Sohn ringt, alle ohne objektives Leben, nur Ausstrahlungen seiner Innerlichkeit sind. Wenn aber der Dramatiker sein Gefühl nicht mehr am gleichgewichteten Kampf der verschiedenen Weltbürger entzündet, wenn er sich wirklich nur noch die Maske einer einzigen Gestalt vornimmt, um durch sie hindurch die ganze Welt auszusprechen — was ist das andres als ein sehr merklicher Rückzug aus der dramatischen auf die lyrische Form? Wobei der Schauspieler denn freilich nicht mehr gestaltende „Substanz“, sondern höchstens noch rezitierendes „Attribut“ sein kann! Wo zum Wegfall der objektivierenden Lust dann noch ein passives Temperament kommt, entsteht notwendig ein dreiviertel lyrisches Szenengedicht, ein Zwitter, der stets von allen Gefahren des Dilettantismus umlauert ist. Denn der Formwille des Materials läßt seiner nicht spotten. Viele dichterisch nicht belanglose Talente der Jüngsten geben das Beispiel. Den günstigsten Fall zeigt Franz Werfel; wenn er ein modernes Mysterienspiel ‚Das Opfer‘ komponiert oder die große szenische Elegie der — ach, so altgriechischen —

‚Troerinnen' sehr persönlich erneuert, bezwingt uns die rein dichterische Kraft des großen Lyrikers auch durch die Zwitterform noch in hohem Grade. Ein Dramatiker freilich kann der Poet, dessen innerstes Wort lautet: „Feindschaft ist unzulänglich" nie werden; zum Dramatiker gehört Kampfesfreude — was freilich sehr etwas anderes als aktuelle „Polemik" ist. Problematischer wird es schon bei Oscar Kokoschka, der in einem Bande zu seinen unbedingt genialen Bildern auch Dramen veröffentlicht. An diesen Szenen ist begreiflicherweise nur die malerische Vision bedeutend. Wenn er aber etwa in der ‚Hoffnung der Frauen' mit ein paar feierlichen lyrischen Ausrufen einen ganz starken Mann und eine ganz starke Frau zu mörderischer Liebesbegegnung bringt, so ist das nicht viel mehr als eine Unterschrift, über der das Bild fehlt. Es ist in seiner höchst verständlichen Deutlichkeit nicht mehr, sondern unendlich viel weniger als Kleists nur dumpf zu erlebende ‚Penthesilea'. Und ganz offenbar wird das Dilettantische trotz allen dichterischen und menschlichen Qualitäten in Mechtild Lichnowskys ‚Spiel vom Tod'. Denn hier fließen die niemals dramatisch ernst genommenen, von einem rein lyrischen Gefühl ausgestatteten Figuren zu einer verwirrend gestaltlosen Masse wieder zusammen; hier sind wir keine Sekunde sicher, wie weit wir die Worte auf die Willensregung einer Gestalt und wie weit bloß auf die Gesamtstimmung der Verfasserin zurückführen dürfen; hier wissen wir nie, ob eine Geste ein folgenschweres Sinnbild oder bloß eine lyrische Metapher ist. Hier ist das Chaos zwischen den Formen.

Bis zu dieser äußersten Stillosigkeit kommt es nun bei Hasenclever freilich nicht, weil ihn mit dem Drama-

tiker wenigstens die Kampflust verbindet. Wenn zwar nicht die dramatische Lust am Schauspiel der kämpfenden Weltkräfte, sondern die im Grunde lyrische Leidenschaft, das eigene Ich unmittelbar auszusprechen, zu einer szenischen Vision führt, aber im Bilde dieses kampfzerrissenen Ich sich verschiedene Kräfte zu heftigem Konflikt aufstellen, da entsteht ein Scheindrama. Vom echten ungefähr so verschieden wie ein Schattenspiel von lebendiger Schauspielerei; auch eine Zwischenform, eine dramatische Sackgasse sozusagen. Aber es liegen große künstlerische Möglichkeiten auf diesem engen Seitenpfad — wie große, hat Strindberg bewiesen, der in seinen Altersdramen ganz ein „Expressionist" in diesem halb lyrischen Sinne ist. In dem mächtigen Damaskus-Drama zum Beispiel gibt es eigentlich nur eine Gestalt: Strindberg ist der Fremde und sein Feind, der Arzt; er ist der Bettler, der ihn warnt, und der Teufel, der ihn verführt, und der Prior, der ihn beichten läßt und segnet; ja, er ist im letzten Grunde sogar das Weib, das Du, das das Ich von sich ausstrahlt, an dem es sich berauscht und entsetzt. Die ungeheure Spannweite und das furchtbare Atemtempo dieses Ich verleiht Strindbergs Schattentheater eine Gewalt, die hinter echter dramatischer Wirkung großen Stils nicht zurückbleibt. Es kommt also für die Möglichkeit dieser Halbform, dieses innern Dramas, auf den Reichtum, die Lebensfülle und die innere Spannkraft des dichterischen Subjekts an. In Deutschland ist solchen Möglichkeiten eines visionären Innendramas Reinhard Sorge mit ein paar großartigen Szenen seines ‚Bettlers' am nächsten gekommen. An Sorge lehnt sich denn Hasenclevers „Sohn" mit seinem Wechsel von halb realistischen, typenhaft ge-

weiteten Szenen und lyrisch ausschweifenden Monologen noch mehr an als mit andern, bis zum Fratzenhaften geschärften Dialogen an Wedekind.

Wenn trotz manchen lyrisch starken Worten, mancher szenisch eindringlichen Geste Hasenclevers glatter gerundetes Werk den bedeutenden Eindruck von Sorges Erstling für mein Gefühl durchaus nicht erreicht, so liegt das an einer weitern stilistischen Wirrnis. Jenes lyrische Innendrama kann naturgemäß nur metaphysischen Naturen gelingen, wie Strindberg und Sorge es waren. Sie können ihren Kampf ganz in sich austragen, weil es nur ein Kampf um Gott, ein Kampf mit Gott ist; Gott ist aber wesentlich im Ich offenbart, die soziale Welt kann ihm nichts Eigenes, Neues hinzufügen. Dagegen hat Hasenclever ein heftiges soziales Pathos; er erhebt Forderungen moralischer Art! Es ist zwar ziemlich töricht, den ewigen und deshalb tragischen Konflikt zwischen Vätern und Söhnen auf eine Ebene mit dem Kampf der Völker gegen Tyrannen und andern dem sittlichen Urteil zugänglichen Geschichtlichkeiten zu stellen; aber Hasenclevers kindliches Gemüt sieht diese Grundform des Lebens jedenfalls in diesem Licht moralischer Entrüstung. Wie aber soll ein sozialer Kampf mit den Mitteln des innerlichen Schattentheaters dargestellt werden? Nur wo Feindschaft und Leiden, ebenso wie Glück und Genuß, Schuld des Erlebenden sind, hat die spukhafte Größe, die farblose Allgemeinheit des lyrischen Vortrags einen innern Sinn. Wenn aber der Sohn parteiisch gegen den Vater als ein feindliches Außenschicksal gestellt wird, und er nun statt einer ve nünftigen Realität bloß „die Freiheit“ und „das Leben fordert, so wird das Ganze nicht innerlicher und bedeut

samer, sondern bloß phrasenhafter, blasser, unerlebter als bei Don Carlos, der eben nach Flandern geschickt, oder bei Meister Antons Karl, der Matrose werden will. Der lyrische Expressionismus, der hier als ein neuer Stil proklamiert wird, ist grade einem sozialen Motiv gegenüber ganz unmöglich. Einen Kampf in der Menschenwelt kann nur der darstellen, dessen Ich sich so leidenschaftlich an die einzelnen Menschen hingibt, daß er sie objektiv gestalten, ihren Willen dramatisch reden machen kann. Das hat nichts mit Naturalismus zu tun, vielmehr sind je nach dem Standpunkt des anschauenden Ich sehr verschiedene Grade und Taten der Verkürzung und Stilisierung möglich: von Antigone bis Penthesilea, von Iphigenie bis Fuhrmann Henschel, von Lear bis Peer Gynt. Pinthus irrt sich: das Spiegelbild der Realität in einer einzigen Gestalt statt der Realität selber, zu gestalten ist nicht geistiger, nur „lyrischer". Der echt dramatische Expressionismus aber wird nur solch ein Ich ausdrücken, das sich außerhalb der Räusche des Subjekts in der draußen kämpfenden Welt zu erleben vermag.

4. WIE EIN EXPRESSIONISTISCHER LITERAT ZUM DRAMATISCHEN DICHTER WURDE.

Dem Kreise der literarischen Expressionisten stand René Schickele besonders nahe. Er war — und ist in den „Weißen Blättern" augenblicklich — ihr Redakteur. Er ist aber älter als sie und hat eine lange und ganz selbständige Entwicklung hinter sich. Eine starke, sinnliche Nervosität und ein heftiger Ausdruckswille verbinden ihn bis zu einem gewissen Grade mit diesen jungen Leuten, aber er teilt weder ihre ästhetischen Theorien noch ihre ethischen Neigungen; und wenn er sich jetzt zum ersten Male mit einem großen dramatischen Gedicht, dem Schauspiel ‚Hans im Schnakenloch' dem deutschen Publikum zeigt, so erinnert das Werk dieses Führers in seiner straffen einfachen Lebendigkeit und seinem Mangel an lyrischer Verstiegenheit und psychologischer Maniriertheit sehr wenig an die Schar der von ihm Geführten. Noch in einem andern Sinne ist aber Schickeles Publikation äußerlich merkwürdig. Und zwar in einer Beziehung, die auf den ersten Blick mit jener literarischen Altersstellung gar nichts zu tun zu haben scheint. (Auf den zweiten desto mehr.) Dies Stück scheint die entkräftende Ausnahme der hier früher aufgestellten Regel zu sein, daß es einstweilen unmöglich ist, das Kriegsereignis dieser Tage zum Gegenstand einer innerlich bedeutenden dramatischen Dichtung zu machen. Aber Schickeles Drama ist recht eine Ausnahme, die die Regel bestätigt. Denn wenn man genau zusieht, so hat er nicht die ungeheure Menschheitstragödie, die 1914 begann, und deren letzter Akt noch ungelebt ist, zum Thema genommen. Er hat sich ein Drama von der Seele geschrieben

an dem er viel länger lebte und litt, und zu dem der August 1914 höchstens den Schlußakt geliefert hat: die Tragödie des Elsässers. Daß er aber ein Elsässer ist — kein Großstädter von Haus aus wie die anderen Expressionisten allesamt, Großstädter mit sehnsüchtigen Nerven und rastlosem Gehirn, — daß er der Mensch ist einer Provinz, deren deutsch wuchtendes Blut von der Bezauberung französisch fliegenden Geistes sowohl veredelt als verängstigt wird — eben das Elsässertum gibt Schickele, dem ähnlich Scheinenden, doch eine ziemlich abseitige Stellung unter den literarischen Genossen. Das Mischungsverhältnis ist annähernd gleich, aber die gemischten Kräfte sind ganz andre ihrer Herkunft nach: nicht sozial schwankende, sondern national gegründete; und die Ähnlichkeit Schickeles mit seinem Kreis ist also rein formal.

Für diesen Zusammenhang zwischen Blut und Kunst bei Schickele ist Beweis, daß er als ein rechter Großstadtliterat, ein Feuilletonist, der Erlebnisse geistreich herausfordernd bespricht, begonnen hat; daß er aber schon in seiner Lyrik zum Dichter, der Leben gestaltet, mehr und mehr wuchs in demselben Grade, wie für seine Produktion das Gefühl des Elsässertums thematisch wichtig wurde. Es ist wohl nicht überflüssig zu betonen, daß hier das Land, die Provinz keineswegs an sich, sondern für die besondere Artung dieses Autors als der dichterisch fruchtbarere Boden gegenüber der Großstadt erscheinen. Es ist mir bekannt, daß Verhaeren, der Autor der ‚Villes tentaculaires', ein größerer Dichter war, als alle deutschen und französischen Dorfpoeten zusammengenommen; auch ziehe ich Zola einem Berthold Auerbach vor! Aber grade Schickeles allzu

selbstherrliche Persönlichkeit wurde künstlerisch frei in dem Grade, indem sie sich den kämpfenden Kräften des i h r g e m ä ß e n Weltteils hingab, gefangen gab. Und nun hat Schickele sein stärkstes und persönlichstes Werk geschrieben, in einem Schauspiel, das in einem selten legitimen Sinne „Heimatkunst" ist: aus dem besondern Leben einer Landschaft wird ein bezwingendes Sinnbild menschlicher Kämpfe gewonnen. (Während der unerfreulich verbreitete ‚Heimatkünstler' sich mit Vorliebe bei der zufälligen Außenseite, den menschheitlich belanglosen Subjektivitäten seiner Heimat aufhält.) ‚Hans im Schnakenloch' ist ein elsässisches Gedicht, wie etwa Moritz Heimanns ‚Joachim von Brand' ein preußisches, wie ‚Peer Gynt' ein norwegisches, wie ‚Don Quixote' ein spanisches: die ewige Tragödie, die blutige Komödie des in die Bürgerwelt gebannten Abenteurers.

Dem ‚Hans im Schnakenloch' fehlt noch einiges, um ein Meisterwerk zu sein: eine letzte Gelassenheit, die bis zum Schluß ohne Sprünge der Linie reiner Gestaltung folgt; eine künstlerische Ruhe, die dem beweglichen Intellekt jeden Ausbruch in theoretische Interpretation, in geistreiche Programmrednerei verwehrt. Aber was da fehlt, ist wenig gegenüber dem vielen, was vorhanden ist. Dies Werk funkelt von Talenten, und hat im Kern doch auch, was mehr ist als alles Talent. Zunächst wird bei Schickele das „Geistreiche": die Fähigkeit, leicht, überraschend, amüsant und klar Gedanken-Verbindungen zu schaffen, auch als gut künstlerisches Mittel fühlbar. Am allerdeutlichsten geschieht das dort, wo er, eine Gruppe f r a n z ö s i s c h e r Parlamentarier und Aristokraten auf elsässischem Boden versammelnd, gute Pariser Konversation macht: spielend, so echt, so ergötz-

lich, so bunt, so verstiegen, wie sie auch von weitem nicht einem der vielen Boulevard-Nachahmer der deutschen Bühne je gelungen ist! Wie diese Menschen zwischen hoher Politik und privatestem Klatsch sich schaukeln, „plötzlich in die Luft gehn und fft — fort sind", von jeder witzigen Assoziation aus tiefstem Ernst sofort weggerissen — das ist mit künstlerischer Vollkraft aus einem satten Überfluß an Einfall und Laune gestaltet, und doch zugleich mit jenem reifen Maßhalten, das nie die Lust am Mittel über den Zweck wuchern läßt, den Zweck, den diese Art von Konversation in der dramatischen Balance des Stückes hat. Und mit nicht weniger Eigenart und Kraft wird auf der andern Seite das deutsche Gespräch lebendig: wie Hans und seine Freunde, der katholisch heilige und weltfrohe Abbé, der hellenisch weise und vollsaftige Oberlehrer, der pommersch schneidige und menschlich brave Leutnant, in grimmigster Sachlichkeit und fröhlicher Grobheit sich durch die höchsten und tiefsten Dinge dieser Welt streiten — das ist so vollkommen deutsch, wie jenes französisch ist. Daß solche Gesprächstypen in diesem Lande aber nicht nur im Raum, sondern schließlich auch in den einzelnen Köpfen und Seelen zusammenstoßen, daß die Lust der klaren, leichten, fast leer aufsteigenden Form und die Wucht der unbändig brodelnden Inhalte in einer Brust um die Herrschaft ringen können: das ist schon das elsässische Drama. Das Drama der Grenzmenschen — und deshalb in unsern Zeiten, auch wenn man gar nicht an Politik denkt, ein Drama von großer symbolischer Tragkraft.

Diese elsässische Dramatik konzentriert sich nun in Hans Boulanger, dem Gutsherrn auf Schnakenloch unweit Straßburg, von dem das Lied singt:

„Der Hans im Schnakenloch
Hat alles, was er will,
Und was er will, das hat er nicht,
Und was er hat, das will er nicht,
Der Hans im Schnakenloch,
Hat alles, was er will.“

Die Unruhe eines ganzen Volkes, in dessen reicher, üppiger Lebenskraft sich seit Jahrhunderten französisches und deutsches Wesen befruchten und bedrängen, ist in seinem Genie zum Ausdruck gekommen: er lebt Hasard, als Wirtschafter, als Mensch, als Ehemann; er hat ein väterliches Gut, das er sehr liebt, aber er ruiniert es durch gewaltsame Vergrößerungsversuche; er hat eine Frau, die er sehr liebt, und setzt ihren Besitz durch immer neue Abenteuer aufs Spiel. Es ist an diesem Punkte erstaunlich zu sehen, wie ein rechter Künstler das banalste Schema mit besonderm vollkräftigen Leben füllen kann. Der elsässische Hans steht wahrhaftig zwischen einer französischen und einer deutschen Frau. Wie banal! wird jeder sagen; aber tatsächlich fällt einem erst ganz hinterher ein, wie schematisch naheliegend diese Konstruktion ist. Die unmittelbare Wirkung ist eine natürliche, künstlerisch notwendige, weil die drei in Rede stehenden Menschen nirgends nach ihrer beispielgebenden Absicht konstruiert, sondern lebendig gefühlt sind. Insbesondere hat Luise Cavrel so wenig mit dem Schema „leichtfertige Pariserin“, wie Frau Klär mit dem Schema „deutsche Hausfrau“ zu schaffen; in die Grazie der Französin ist viel Weichheit und Ernst, in Klärs leidenschaftliche Treue viel kluge Laune und eine fast bacchantische sinnliche Freiheit gemischt — es sind beides ganze Menschen, wenn auch irgendwie dort das

Spiel der schönen Form, hier die Wucht der Inhalte wieder den allerletzten Ausschlag gibt. Hans kommt nach vielmonatiger Flucht mit seiner Pariserin schließlich zu seiner deutschen Frau zurück, voll ernstem Willen zu bürgerlicher Befestigung, aber die Beunruhigung durch die „grünen Augen" der andern noch im Blut. Er hofft, mit der Hilfe seiner prachtvollen Klär zwischen „Wasserheilanstalt und Kloster" hindurchzukommen und seinen Leichtsinn, ohne ihn traurig zu töten, „bei sich behalten" zu können. Aber ehe diese neue entscheidende Form reifen kann, da kommt der Krieg, und der erzwingt eine unorganisch plötzliche Entscheidung, die ihn erschlägt.

Hans hat viel vom Joachim von Brand, dem ostelbischen Junker, dessen Abenteuerlichkeit in der stumpfen Mechanik des modernen Staatsbetriebes fast toll wird. Aber Brands persönlicher Asozialismus findet doch schließlich Zuflucht und Halt im Wesen seiner einheitlichen, von sittlichen Volksinstinkten beherrschten Landschaft. Für den Rittmeister Brand wäre der Krieg eine Erlösung gewesen: für den elsässischen Großbauern Hans Boulanger ist er die Vernichtung. In seinem Deutschtum steckt Glanz, Spiel und Abenteuer französischen Wesens zu tief, als daß er sich entscheiden könnte. Sein Bruder Balthasar, in dessen schlichtem Wesen die Kräfte weder so genial noch so gefährlich gemischt sind, erfaßt umgekehrt den Krieg als Erlösung, als Rache; er tritt jetzt erst aus dem Schatten des glänzenden, des geliebten und gehaßten Bruders. Er ist deutscher Offizier. Das Schnakenloch liegt auf der Vorpostenlinie. Die Parteien wechseln hier alle paar Stunden ein und aus. Als grade wieder einmal die Franzosen eindringen, rettet Hans seinen

Bruder und bietet sich dann selbst als Ersatz — geht zu den Franzosen hinüber, weniger um für sie zu kämpfen als um mit ihnen zu sterben.

Dieser letzte Akt ist furchtbar. Wie aus dem heitern, scheinbar doch harmlosen Spiel der Gegensätze in der neuen Luft des Krieges plötzlich Mord und Vernichtung reift: das ist grauenvoll. Französierende und deutsch gesinnte Knechte, die früher nach jedem Streit gemütlich zum Wein gingen, erschlagen einander — und die Frau, deren grenzenlose Liebe für den Mann so viel ertrug, wendet sich, da seine verzweifelte Unrast sie nun an den Tod verrät, in ihrer tiefsten Empörung mit herzzerreißender Härte von ihm. Weil das elsässische Idyll der ersten Akte so ganz hell belichtet war, überschatten die Fittiche des Krieges mit einem wahrhaft höllischen Schwarz diesen letzten Akt. Eine Schuldfrage wird da nicht gestellt; „wenn die Engel selber herabstiegen, um Krieg zu führen, so würden vor ihnen her die Städte und Dörfer brennen und hinter ihnen Unschuldige in den Trümmern verkohlen." Der Krieg an sich ist der Schuldige. Daß, wie vorher in den Friedenskontrasten, so jetzt in den Brutalitäten des Krieges Schickele ohne Parteilichkeit gestaltet: das ist nicht nur seine künstlerische Pflicht, nicht nur das dramatische Lob des Werkes, sondern zuletzt auch sein nationaler Ruhm. Wo ist in Frankreich ein Künstler, der das heut vermöchte? Bei aller nationalistischen Entschlossenheit der Stunde, bei aller deutschen Organisation und allem preußischen Schneid: unsre letzte Überlegenheit beruht doch darauf, daß wir die andern besser verstehen als sie uns! Wir besitzen deshalb mehr vom Stoff der Welt, wir sind reicher!

Schickele aber, der hier die deutsche Dichterkraft allseitigen Fühlens entfaltet, er findet zugleich die Entscheidungskraft, den Kampfwillen des Dramatikers. Dem Drama ist ein Gedicht: ‚Narziß in Waffen' vorangestellt, worin es heißt: „Wähle und greif zu . . . ists nicht Haß, dann sei's ein Wille, der die harte Waffe hält." Diese Fortinbras-Absage an den innern Hamlet kann unter vielem andern auch die Geburt eines Dramatikers aus lyrischer Verzettelung bedeuten. Der genialische Elsässer Hans geht im Kriege zugrunde, aber der elsässische Bruder Balthasar, der sich im Krieg erlöst, spricht mit harter Wahrheit: „Die gefallenen Engel mit dem Heimweh nach dem Paradies haben ihren Eindruck auf die Frauen noch nie verfehlt. Die Engel, die droben blieben, waren aber nicht dümmer. Sie hatten nur mehr Charakter!" Wie das Ende dieses Krieges im Sinne dieses überlebenden Bruders der elsässischen Unrast eine Klärung bringen muß, so wird es sich auch für Schickele entscheiden, ob er sich mit dieser Kriegstragödie für immer die genialische Unrast, den Spieltrieb des Literaten, die Sentimentalität des Romantikers von der Seele geschrieben und die Reife des dramatischen Dichters gewonnen haben wird. Ich möchte das hoffen. Jene Großstadtliteraten, die vor dem Kriege ihren weltmännischen Geist damit bewiesen, daß sie sich beständig beklagten, nicht in dem göttlichen Paris, sondern in dem barbarischen Berlin leben zu müssen, die aber fünf Minuten nach Kriegsausbruch patriotische Hochgesänge anstimmten: die haben beide Male nur ihre innere Nichtigkeit dokumentiert. René Schickele, der sein vorher nicht verhehltes Verhältnis zum französi-

schen Geist unter dem Druck des Krieges nun in einer sehr leidenschaftlichen und leidvollen Auseinandersetzung klärt, beweist damit Echtheit des Erlebens und Mannhaftigkeit des Willens. Dies aber sind die Kräfte, die erst ein so funkelndes, geschmeidig heftiges Talent, wie der nervöse Elsässer es von je besaß, zu der streitbarsten Form, zum Drama qualifizieren können. Wenn dies Gedicht seinem Verfasser so viel innerliche Befreiung wie uns tiefe Einsicht in das elsässische Wesen schenkt, so werden wir in Zukunft einen bedeutenden und einen deutschen Dramatiker mehr haben. Einstweilen haben wir in diesem Schauspiel ‚Hans im Schnakenloch‘, das den immer gültigen tragischen Rhythmus innern Zwiespalts im Menschen einer besondern Zeit und einer besondern Landschaft gestaltete, das weitaus bedeutendste Bühnenwerk, das durch direkte Berührung des Kriegsschicksals bisher erwachsen ist.

5. GEORG KAISER

Schickele hat einem besonderen Kriegsstoff das echteste Drama abgewonnen; das schönste und geistreichste Sinnspiel auf das Kriegsganze hat Georg Kaiser geschrieben.

Sein Name wird von mir in der Reihe dramatischen Nachwuchses nicht zum ersten Mal genannt. Aber seit ich zuerst hier von ihm sprach, hat eine große Fülle von Arbeiten sein Gesicht verändert, und die Theater haben — selbstverständlich vom verkehrten Ende — angefangen, ihn zu spielen. Übermorgen wird er eine Mode sein. Es ist gut, eh deren verwirrende Einflüsse beginnen, das Bild dieses neuen Autors klarzustellen.

Die Frage bleibt freilich, ob solche Klarheit heute möglich ist. Von Georg Kaiser kenne ich jetzt elf Dramen, und das Erstaunlichste an dieser verhältnismäßig großen Produktion ist ihre vollkommene Verschiedenheit — Verschiedenheit der Formen, der Willen und auch des Wertes. Als wirkliche Einheit bleibt bis jetzt eigentlich nur das Schauspiel eines sehr reichen, sehr beweglichen, nach den verschiedensten Richtungen ausgreifenden Talentes. Daß seine formale Begabung einen wesentlich intellektuellen Charakter hat, steht allerdings fest. Wo aber ihr ethischer Mittelpunkt ist, scheint mir noch nicht festzustehen; obwohl doch hier für Kaiser wie für jedes Talent die eigentliche Entscheidung liegt.

Vielleicht die älteste von Kaisers Arbeiten ist das „gewinnende“ Spiel ‚Großbürger Möller‘. (Später als ‚David und Goliath‘ gespielt.) Eine nur durch die Sicherheit der Technik interessierende, allenfalls literarische, keineswegs dichterische Theaterspielerei. Ein gar nicht ge-

wonnenes großes Los wird für einen bösen Schelm Ursache zu einem Raubzug gegen die vermeintlichen Gewinner, während der gute Schelm, der die Legende vom großen Gewinn schafft und vier Wochen aufrecht hält, alles zum wirklichen Vorteil der auszubeutenden Scheinreichen wendet. Dies Stückchen von wenig Wahrscheinlichkeit, bescheidener Wärme und nicht sehr viel Witz ist nicht ohne Grund in einem idyllischen Theater-Dänemark angesiedelt. Bei etwas strafferer Zusammenfassung könnte es ein ganz nettes Früchtchen aus dem Garten der Esmann und Genossen darstellen. Erstaunlich für Kaiser ist die innere Harmlosigkeit und die offenbar angeborene äußere Theatersicherheit dieses ersten Einfalls.

Das erste Stück, das nach der üblich langen Respektlosigkeitsfrist an Berliner Theatern von Kaiser zur Aufführung gelangte, war nicht so frühen Ursprungs. Es hatte ursprünglich den großzügigen Titel: ‚Der Bethlemitische Kindermord' nach dem Stück, das der junge Dichter, die Mittelpunktsfigur des Lustspiels von Kaiser, aufgeführt haben will. Gespielt hat man es als ‚Die Sorina'. So heißt die Schauspielerin, die den Dichter liebt und den Polizeidirektor betrügt — dessen Monstrum von Gattin wiederum der Poet hinters Licht führt. Über diesen Schwank, eine mäßig geschickte Handwerksarbeit, die die Boulevard-Posse und Gogols Korruptionskomik und zum unwahrscheinlichen Schluß ein bißchen braves, deutsches Familienlustspiel benützt, lohnt es sich nicht zu sprechen. Das bißchen diabolische Zuspitzung nach modernen Mustern im Dialog ist nicht der Rede wert, weil kein andrer Wille als der, Theaterstücke zu schreiben, diese Technik zu handhaben scheint. Verdruß

über dauernde Zensurverbote besserer Arbeiten soll die nicht sehr tiefe Quelle dieses Produkts gewesen sein. — Immerhin kräftigere Anfängerarbeiten sind zwei Schülerdramen: ‚Der Fall des Schülers Vegesack', eine im Einzelnen komische, im Ganzen ermüdende und wenig erquickliche fünfaktige Karikatur: ein hoffnungsvoller Sekundaner wird zwischen eine in jedem Sinne imponente Lehrerschaft und deren höchst empfängliches Damenkorps gestellt. Die gleiche Internats-Atmosphäre wird tragischer geballt im ‚Rektor Kleist', wo der Verzweiflungskampf einer verkrüppelten Schulmeisterseele mit der gradgewachsenen Kraft der Jugend zu tödlichen Konsequenzen führt. Die Eigenart beider Stücke ist noch gering. Sie stammen unmittelbar von Wedekinds ‚Frühlings Erwachen' ab (ohne entfernt solche lyrische Tiefe und seelische Kraft zu offenbaren), und gewinnen in der schärfern, knappern, begrifflich kälteren Prägung des Gesprächs den Anschluß an Sternheim.

Ganz und gar vom Stil dieses eiskalten Karikaturisten der neudeutschen Kleinbürgerwelt beeinflußt zeigt sich dann Kaiser in einer neuern Arbeit, der Komödie ‚Der Zentaur'. Der ganz Sternheimsche Witz des Titels und des Stücks besteht darin, daß der vollkommen philiströse Pedant (wiederum ein Oberlehrer) — grade weil er in seiner Pedanterie so weit geht, sich auch für die ehelichen Pflichten durch sorgfältigen Versuch vorbereiten zu wollen — in den Ruf gerät, ein Wüstling, ein heidnisches Naturwesen, ein Zentaur zu sein. Das Stück, in einzelnen grotesken Erfindungen witzig genug, handhabt die tückische Pedanterie der Sternheimschen Depeschensprache sorgfältig; aber es ist im ganzen schlecht gemacht. Die eigentliche Intrige ist in drei Akten erledigt, und

dann werden für das beteiligte Mädchen und den beteiligten Mann noch je ein Akt ganz neuer Handlung angeklebt. Schon im Akt des Mädchens wirkt es unangenehm, wenn Kaiser durch Wendungen, die auf menschlich ernstes Gefühl Anspruch machen, die schützende Einheit seiner höchst karikierten Welt zerstört. Im letzten Akt aber sucht eine reiche Dame, deren Sohn der Schultyrann in den Tod getrieben hat, von ihm dadurch Ersatz zu erhalten, daß sie ihn heiratet! Das ist ebenso gewaltsam wie ekelhaft und verrät einen merkwürdigen Mangel des Gefühls für die Grenzen dessen, was selbst der frechsten Karikatur noch als lustig zugestanden werden kann.

Sehr viel ernster zu nehmen ist der gleichzeitig erschienene pathetische Versuch in Sternheims Stil, den Georg Kaiser nennt: ‚Von Morgens bis Mitternachts'. Mittelpunkt ist wiederum der kleinbürgerliche Pedant, diesmal ein Bankkassierer, der aber nun wirklich zum Zentaur wächst: der Anblick einer Frau, die er irrtümlich für eine käufliche Abenteurerin hält, wirft ihn aus der Bahn: er geht mit sechzigtausend Mark durch, zertritt seine ganze alte Welt hinter sich, durchrast in vierzehn Stunden alle Möglichkeiten der Großstadt und stirbt von der tiefsten Enttäuschung verklärt. Die Technik bleibt die ganz intellektuelle Sternheims: dieser Mann, der dumpf und stumpf und wehrlos, wie ein Geschöpf aus Flauberts Provinzleben, sein sollte, legt in rasenden Zwiegesprächen und langen Monologen mit der kalten Schärfe eines überschauenden Psychologen seine Seele bloß. Diese Art Technik gestaltet nicht Menschen und Vorgänge durch die lebende Sprache: sie diskutiert sie durch Begriffe an szenischen Beispielen. Deshalb kann

Kaiser auch ein so großes, in der Gestaltung aber nur für den Epiker erreichbares Sinnbild der Großstadt-Raserei auf die Bühne befehlen, wie das Sechstagrennen — er läßt seinen Mann eben von irgendeiner Ecke aus den dramatisch undarstellbaren Vorgang analytisch schildern. Ist Kaiser in der kalten Schärfe seines Vortrags hier noch ganz von Sternheim abhängig, so geht freilich die Größe der Komposition über alles hinaus, was dessen böse Klugheit selbst in den radikalsten Zusammenziehungen gewagt hat. Diese Szenenkette, die von der Familienstube über den Massenwahnsinn des Rennens und die Wüstheit des Ballhauses zur Heilsarmee führt und den Kassierer vor dem Kreuz des Altars mit einem „Ecce homo" sterben läßt, ist wie ein Mysterium gefügt. Aber freilich wird ein geistiger Inhalt, der zu so großer Form berechtigt, nicht fühlbar; es bleibt sehr Sternheimsch, daß als Widerspiel der zaghaften Sinnlichkeiten des kleinen Philisters nur die wüsten Ausschweifungen des Lebemanns (der doch erst recht ein Philister ist!) erscheinen. Der Geist, dessen Streben und Schaffen aus der Philisterei herausführt, bleibt ganz aus dem Spiel. Auch die Heilsarmee, die in einem Augenblick als wirklich religiöse Kraft und als Gegengewicht für diese bloß Tierwelt noch immer geistig genug erscheint, wird ja schließlich als ein Betrug der gleich Gierigen entlarvt. Bei einer so armseligen, in so niederer Sphäre gebannten Welterfahrung erscheint die große Geste des Gekreuzigten, der Anspruch tiefer Weltverurteilung wenig gerechtfertigt.

Das Tröstliche für die Möglichkeiten von Georg Kaisers Schaffen — zugleich aber das Bedenken Weckende gegenüber der Solidität, der innern Notwendigkeit seiner

einzelnen Schöpfungen — besteht nun aber darin, daß der hier scheinbar mit so großzügiger Entschlossenheit hingestellte sinnliche Nihilismus gar nicht sein letztes Wort ist. (Wie es doch selbst in dem Mitternachts-Drama scheint: denn wenn Kaiser nur objektiv Erfahrungs- und Gefühls-Grenzen eines dumpfen kleinen Kassierers überlegen hätte zeigen wollen, so durfte er vielleicht überhaupt nicht die pathetische Form des Dramas und ganz gewiß nicht das so persönlich klingende Pathos dieses Mysterienstils wählen.) Neben diesen Stücken aus der mit Sternheims Zynismus betrachteten Bürgerwelt stehen nun aber ganz andre.

Es sind phantastische Spiele, Inszenierungen mythischer Stoffe, Bühnenbilder von besonders raffiniertem Farbensinn arrangiert. Das älteste dieser Art: ‚Die jüdische Witwe' ist das Werk Kaisers, das diese Chronik vor Jahren schon verzeichnet hat. Diese zynisch-geniale Abwandlung des Judith-Motivs und der ‚König Hahnrei', der ähnlich mit dem Tristan-Motiv verfährt und König Marke zum Mittelpunkt einer unersättlich bohrenden Psychologie des Selbstbetruges macht — diese Spiele verraten in der bösartigen Kälte, mit der sie den Blick auf das sexuelle Problem einstellen, deutlich genug noch ihre innere Verwandtschaft mit den Kleinbürger-Komödien. Bei einer dritten Dichtung wird aber das phantastische Kostüm kongeniales Gewand einer Anschauung, die sich auch innerlich in freiere Luft hebt. ‚Europa', Spiel und Tanz in fünf Aufzügen, ist jene vorher erwähnte geistreichste Bühnenarbeit, die das Kriegserlebnis bisher gezeitigt hat. „Geistreich" im vollen Wortsinn, nicht mehr — aber auch nicht weniger. Mit erlesenem Geschmack ist hier eine Partitur für einen

großen Regisseur gesetzt, der einmal Tanzkunst und Schauspielkunst gründlich verschmelzen will, denn hier ist der Tanz ein wesentliches Stück des dramatischen Aufbaus, er ist Form und Sinnbild der überfeinen Friedenskultur, die der König Agenor in seinem Reiche gezeitigt hat. Nur noch tanzend schreiten die Männer daher und tanzend werben sie um das Königs Tochter Europa. Und als Tänzer von höchster Vollkommenheit wirbt zunächst auch Zeus, der Gott, um sie. Aber Europa ist von all dem Feinen, Zarten, ganz Harmonischen übersättigt; sie lacht alle Tänzer aus. Da erscheint Zeus als Stier und dem bitter-starken Geruch des wilden Tieres widersteht sie nicht. Ihr Bruder Kadmus, der vor langem dem Friedensland entwandert ist, um anderswo aus der Drachensaat seines Willens Männer zu ziehen, schickt jetzt diese Krieger, um im Friedensland Frauen zu werben; und vom Atem des Stieres entzündet, folgt Europa mit ihren Mädchen zum Entsetzen des Vaters den wilden Männern freudig in das neue wilde Land, das ihren Namen tragen wird. — Im dramatischen Sinne ist dies zweite Kadmus-Motiv etwas äußerlich an die Zeus-Handlung angesetzt, die Verbindung ist mehr eine gedankliche als eine künstlerische. Das ist aber auch der einzige Einwurf, den ich gegen dies blendend geistvolle, mit hundert Einfällen voll phantastischer Anmut durchgeführte Spiel erheben möchte. Alle Bilder sind von einem erlesenen Theatergeschmack gestellt, und die Sprache hat zwar ihren intellektuellen Charakter bewahrt, ist aber dabei von Sternheims Schärfe zu Maeterlincks Feierlichkeit gewendet; sie gewinnt Schwung und Kraft, ohne deshalb auf allerlei Sprühregen des Witzes zu verzichten.

Noch bleiben für die Betrachtung Kaisers zwei Dramen, die nach Wesen und Wert die allergrößten Gegensätze innerhalb des verwirrend vielseitigen Werks dieses Autors bilden. Auf die kostbare Gobelinstickerei, die glänzende Kühle der ‚Europa' folgten ein brutal karikierender Holzschnitt wie der ‚Zentaur', und dann, als vorläufig jüngstes Werk, eine so unglückliche kubistische Malerei wie ‚Die Mutter Gottes — eine Tragödie unter jungen Leuten aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts in fünf Akten' — inzwischen unter dem Titel ‚Die Versuchung' veröffentlicht. An gewisse Produkte der jüngsten Malerei fühle ich mich erinnert, weil auch hier eine krampfhaft originelle Technik einem an sich trivialen Entwurf, einer unbedeutenden Vision Reiz verleihen soll. Eine merkwürdige Mischung entsteht: ein Umriß, der von dem mittleren Ibsen des bürgerlichen Tendenzstücks gezeitigt scheint, wird mit dem sprunghaft andeutenden Gesprächsstil Sternheims gefüllt. Eine junge Frau weist mit einem kleinlichen Fanatismus gegen den Alkohol (man weiß nicht recht, wie weit Kaiser diese groteske Verranntheit ernst nimmt) ihren Mann, der nicht etwa ein Säufer, sondern ein harmlos vergnügter Philister ist, zurück; sie erfindet höchst sinnlose Kuren, um ihm das Trinken zu verleiden. Ein ehemaliger Verehrer von ihr, genialer Bohémien, wie Hedda Gablers Ejlert Lövborg, enttäuscht wie Lövborg, schreibt wie Lövborg ein großartiges Buch über die Pflicht zur Mutterschaft. Die Heldin ist hiervon so erschüttert, daß sie sich von dem offenbar nicht alkoholischen Lövborg ein Kind beschafft. Hierdurch gerät sie in eine solche Verwirrung, daß sie selber in den Verdacht des Alkoholismus gerät (dieser Witz ist von Wedekind) — worauf

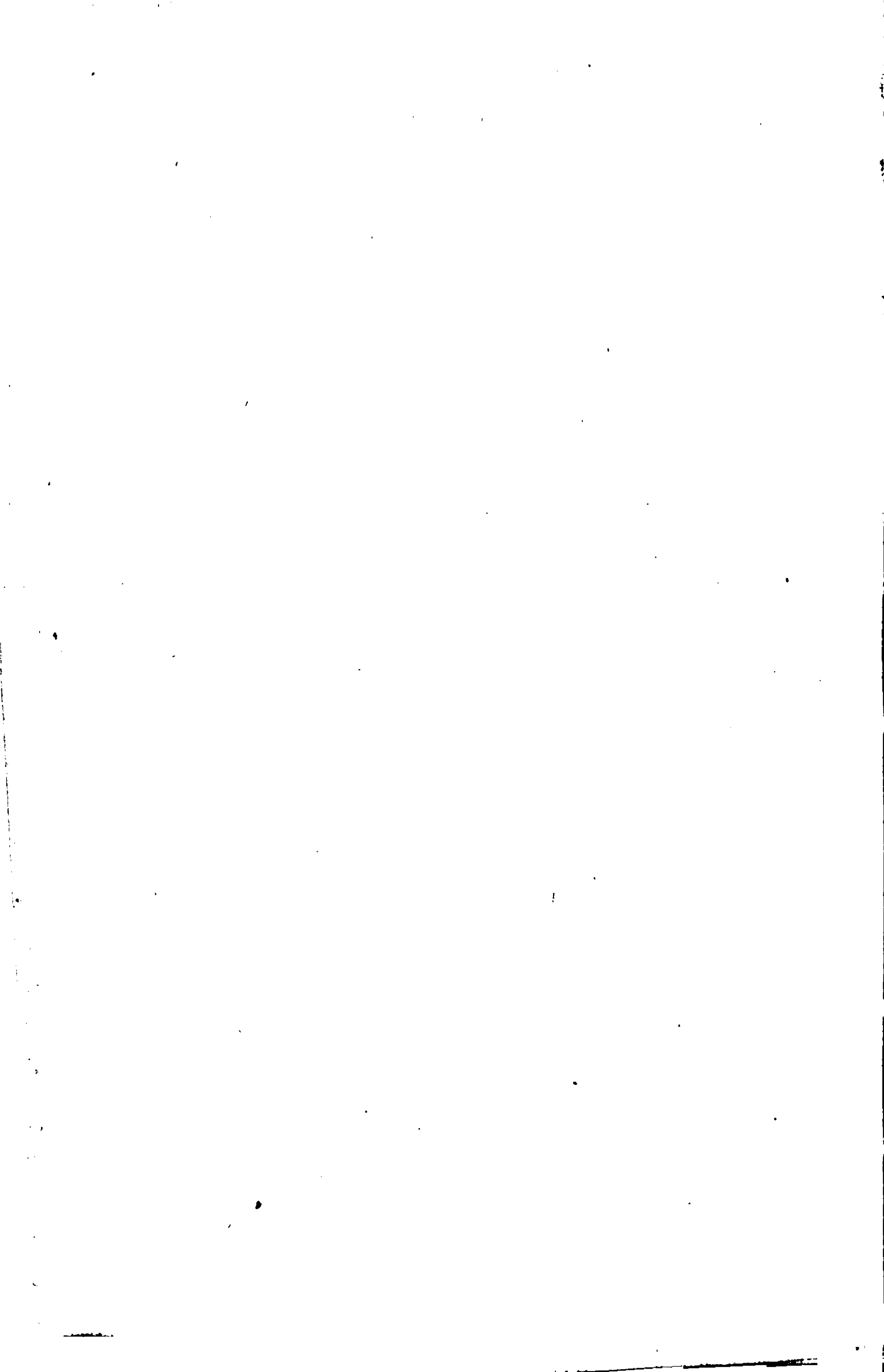
sie sich erhängt. Eine merkwürdig ungefüge, im Geiste unklare, in der Technik gewaltsame Arbeit. Der lebendige Dialog wird immerfort durch absichtsvolle Tendenzrednerei unterbrochen, ohne daß eine Tendenz von Bedeutung dabei sichtbar wird. Diese vielfach unselbständige und nicht einmal in der Absicht deutliche Arbeit läßt uns ganz ratlos über den Weg Kaisers zurück. Und dabei hat er doch drei Jahre vorher ein Werk veröffentlicht, das mit kühner selbständiger Kraft nicht nur dies letzte, sondern sein ganzes übriges Schaffen überragt und zu den merkwürdigsten Erscheinungen des letzten Menschenalters dramatischer Dichtung gehört.

Das sind ‚Die Bürger von Calais', ein Bühnenspiel in drei Bildern, gefügt in der gewaltig klaren Formsprache Ferdinand Hodlers. Der feierlich primitive Märchenton Maeterlincks erscheint von einer geistigen Leidenschaft gestählt und ins Großartige gerissen durch ein Pathos voll tiefer, kämpfender Kraft. In den ‚Bürgern von Calais' erhebt sich der neue Heroismus schaffender Tat gegen das alte Heldentum zerstörenden Kriegsrausches. Der König von Frankreich ist besiegt, und der König von England will die belagerte Stadt Calais nur schonen, wenn sechs Bürger sich ihm zum freien Opfertode ausliefern — anderntalls will er die Stadt in den Hafen stürzen, den Hafen, der das stolze, fruchtbare Lebenswerk der Bürger war. Der Hauptmann von Frankreich findet im Rat noch all die alten hinreißenden Worte des Kriegerideals für einen glorreichen Untergang. Aber gegen ihn an spricht mit höherer Kraft das neue Bürgerideal durch den Mund des Eustache de Saint-Pierre; der verkündet die höhere Pflicht, daß die Stadt leben bleiben müsse, um ihres Werks, ihrer Schöpfung willen. Und

der wundervoll gefügte Fall Kaisers läßt die Verdächtigung nicht zu, daß hier die Feigheit eines bloß Lebensgierigen sich großartig maskiere. Denn Eustache will ja seine Person der Erhaltung seiner Stadt und ihres Werkes zum Opfer bringen; er tritt als Erster heraus, um eines der vom englischen König geforderten sechs Opfer zu werden. Andre folgen ihm, zuletzt gleichzeitig zwei Brüder. Nun sind es sieben — einer zuviel! Überall ist die Ungewißheit, wer schließlich zurückbleiben dürfe; und Eustache erhält diese Ungewißheit künstlich bis zuletzt; er verhindert eine Auslosung, er bestimmt, daß der frei sein soll, der als Letzter am Morgen sich auf dem Markte einstelle. Als alle versammelt sind, fehlt er — aber nicht, weil er als der Letzte kommt, sondern, weil er als der Erste vorausging, zum freien Tod. So hat er sie alle an ihr Werk gebunden, hat ihnen auch den Rausch eines jähen Entschlusses verwehrt und sie so in vollster Willensklarheit zu ihrer höhern Täterschaft geweiht. Dem König von England ist ein Sohn geboren worden; er begnadigt die sechs. Wenn er aber einzieht, um als siegreicher Krieger vor den Altar zu treten, so wird über ihm der Sarg des Eustache, des größern Überwinders, erhöht sein.

Kühn, groß und selbständig wie das Weltgefühl dieses Gedichts, das auf einer höhern Kurve der Entwicklung die Erziehung des Prinzen von Homburg wiederholt und den Menschen aus dem Rausch romantischer Überlieferung zu einer ganz klar wollenden Tat erhebt — kühn, groß und selbständig ist die mächtige Freskenform dieses Gedichts. Szenenbilder von hieratischer Symmetrie und Würde sind errichtet. In ihnen sprechen sich Gestalten in lang zusammenhängenden Reden aus. Die

Sprache scheint oft bis an den äußersten Rand abstrakter Begrifflichkeit geführt; aber ein leidenschaftlicher Rhythmus und eine prophetische Bildkraft halten sie immer noch im Bezirk der Gefühlswirkung fest. Wir spüren das Gegeneinanderhämmern von Willen — wir erleben Drama! Der expressionistische Wille der jungen Generation ist hier einmal zur Tat geworden, einfach, weil es wirklich einen bedeutenden Gehalt gab, der auszudrücken war. ‚Die Bürger von Calais' sind ein Werk von morgen, ein schöner und sicherer Besitz. Der Dichter Kaiser, der daneben so viel Heutiges und Gestriges geschaffen hat, bleibt ein etwas beunruhigendes, aber jedenfalls reizvolles Problem.



DRAMATURGIE DER KRIEGSZEIT II

DEUTSCHES DRAMENJAHR 1916/17/18

1. DER DRAMATISCHE „JUGENDSTIL“.

So heftig wie in dieser letzten Zeit, im dritten und vierten Kriegsjahr etwa, hat sich der Wille zum Drama in Deutschland seit langem nicht gebärdet. Ich meine nicht nur die merkwürdige, zurzeit übermächtige und in ihren Wurzeln wohl betrachtenswerte Mode, auf Grund deren Direktoren und Zeitungsschreiber und bis zu einem gewissen Grade sogar das lammsgeduldige Publikum alles in sich hineinfressen, was sich neues deutsches Drama nennt. Es ist ganz gewiß auch eine Jugend da, eine richtige „Generation“, die einen ausgesprochenen Willen zum Drama hat und laut und heftig um sich schreit. Einen so ausgeprägten Willen gerade das neue Drama zu schaffen hat es in Deutschland vielleicht nur noch in den Generationen von Sturm und Drang und vom Naturalismus gegeben, nur scheint mir, daß in keinem früheren Fall das Geschlecht so ganz und gar mit dem reinen nackten Willen, mit dem abstrakten Tatendrang dastand, so außerordentlich arm an allem Weltbesitz, aus dem die Materie für das dramatische Götterbild zu gewinnen wäre. Gewiß wäre es nicht ganz gerecht zu behaupten, daß die Bewegung eine rein ästhetische sei, daß der (stets im zwiefachen Sinne des Wortes „eitele“) Wille ein Kunstwerk zu schaffen Anfang und Ende des ganzen Aufschwunges sei; im Gegenteil: ein allgemeinstes Drängen nach weltumwälzender Tat, eine dunkle empörerische Regung lebt zweifellos im jungen Geschlecht und sucht in der Taten abbildenden Form der Poesie, im Drama sein Gleichnis. Nur scheint mir zwischen diesem allgemeinsten Grundgefühl und dem künstle-

rischen Schaffensakt ganz ungewöhnlich wenig an wirklichem Weltbesitz gelagert. Diese jungen Leute lieben inbrünstig und wissen nicht wen, hassen und wissen nicht was, schwärmen und wissen nicht wovon und wofür. Wenn man an jene Masse konkretesten Besitzes, Besitzes von Menschen und Landschaften, Gedanken und Tendenzen, inneren Zuständen und sozialen Stimmungen denkt, wie sie im ‚Götz' und in den ‚Räubern', im ‚Wozzek' und in der ‚Judith', in Hauptmanns ‚Sonnenaufgang' und Wedekinds ‚Erwachen' zwischen die aktive Grundleidenschaft und die dramatische Form gelagert sind — dann ergreift einen bei einem Blick auf dieses jüngste dramatische Geschlecht eine Art horror vacui, ein Schwindel vor der Leere, vor diesem abstrakten Raum, in dem nur die Gespenster pathetischer Ausrufungszeichen umgehen. Wenn die allerneusten Ästhetiker, die hinter diesen neusten Produzenten natürlich schon herlaufen, uns einreden wollen, diese Leere, dieses kaum lyrische, sondern mehr rhetorische Kreisen der Phantasie um die exstatische Stimmung des vom großen Tatendrang geschwellten Ich, das sei eben das neue große Kunstprinzip — so ist das natürlich Unsinn. Die Theorie, daß ein Drama möglich und notwendig sei, in dem die ganze Welt nur als Spiegelung der Seele des dramatischen Helden vorkommt, halte ich, soweit es sich um eine Normsetzung handelt, für objektiv falsch. Aber sie ist auch subjektiv unbegründet — denn wo ist denn in diesen gespenstisch armseligen Stücken die „ganze Welt", die Gleichnis der Dichter- oder Heldenseele werden soll?

Beim späten Strindberg ist dies Innendrama, dieser ungeheure dramatische Lyrismus freilich auch eine Art

Wirklichkeit geworden, weil sein Ich die ganze Welt mit all ihren ungeheuren Spannungen und Kämpfen in sich geschlungen hat. Aber was besitzen diese blassen Knaben von diesem Weltall furchtbarer Erfahrungen, diesen mit letztem Ernst geführten Kämpfen um die Erkenntnis der Wahrheit, die Freiheit des Ichs, die Gerechtigkeit unter den Menschen und die Heiligkeit in Gott? Das einzige, was sie mit einiger Zuverlässigkeit erlebt haben, sind die vagen Erschütterungen der Pubertät, und dazu kommt in letzter Zeit als schon viel weniger selbständiger Besitz ein panisches Erschrecken, ein richtungsloses Aufgewühltsein durch das Grauen des Weltkrieges. Sie haben keine Menschen gesehen und markieren deshalb blasse Typen — sie haben kein gegenwärtiges Milieu durchlebt, kein geschichtliches durchgeforscht und dämmern deshalb in einer farb- und zeitlosen Allgemeinheit — sie haben keine geistigen Konflikte durchgekämpft und springen deshalb nach Lust und Laune von jedem Kampfspiel ab in unbestimmt begeisterte lyrische Deklamation. Dies scheinen mir die höchst negativen Wurzeln des neuen Jugendstils zu sein, wobei man denn „Jugendstil" grade in jener verfänglichen Betonung hören mag, die am Ende des vorigen Jahrhunderts eine Bewegung in Kunst und Kunstgewerbe bezeichnete, die sich erstaunlich schnell von einem mutigen Reformversuch in eine banausisch bequeme Mode verwandelte.

*

Als der reinste Typus dieses dramatischen Jugendstils von 1914 wird Hasenclevers ‚Sohn' ein wenig geschichtliche Merkwürdigkeit behalten, wenn er schon längst jede unmittelbare Gefühlswirkung ver-

loren hat; wobei ich noch so gefällig bin, einigen jungen Leuten zu glauben (was ich älteren modefrommen Kritikern und Direktoren auf keinen Fall glauben werde!), daß dieses Produkt zu irgendeinem Zeitpunkt Gefühlswirkung ausgeübt hat oder ausübt. Für mich gewinnt das oben geschilderte vacuum keineswegs an Reiz, wenn lebhafte Literaturbeflissenheit es vollpumpt mit Reminiszenzen an Strindberg und Wedekind, Hofmannsthal und Sorge, Sternheim und Eulenberg. Denn diese alle und noch einige mehr haben ihr redliches Teil ganz unmittelbar zu Hasenclevers Sprach- und Szenenbildung beisteuern müssen. Grade wegen dieses äußersten Eklektizismus, mit dem hier alle Anregungen der jüngsten Generation zu einem lyrisch dramatischen Potpourri zusammengefaßt werden, hat dieses höchst faßliche, von allen Seiten zugängliche Werk auf die junge Generation einen ganz besonderen Reiz ausgeübt, und hat bereits wieder Dutzende seinesgleichen gezeugt. Irgendeine Qualität freilich muß wohl solcher Wirkung zugrunde liegen, und die steckt denn auch in Hasenclevers ‚Sohn', der sich über die beträchtliche Zahl höchst ähnlicher Produkte nicht bloß durch besonders empfindliche Belesenheit, sondern durch ein Pathos unterscheidet, das nicht der Art, aber dem Grade nach die Generationsgenossen übertrifft. Von diesem Pathos lebt denn auch etwas in Hasenclevers neuem Produkt, der ‚A n t i g o n e' — die freilich den Leuten von Geschmack noch fataler als sein Erstling sein wird. Denn dieser neue Hasenclever wird wieder ein geschichtliches Interesse beanspruchen können. Er ist ganz besonders illustrativ für die ungesunde Art von Ehe, die in dieser Generation Theater und dramatische Dichtung miteinander führen. Denn

in den großen, gesunden und fruchtbaren Zeiten besteht dieser Ehebund gewiß in aller Festigkeit, aber er besteht unter Herrschaft des männlich-geistigen Prinzips: das neu erwachsene Drama erzwingt seinen Bedürfnissen eine Theaterform. Heute ist es umgekehrt, weiblich-sinnliche Kräfte herrschen: das Theater erreicht für die Zwecke seiner sinnlichen Schauwirkungen, für Massenaufgebot, für Licht- und Farbenorgien dramatische Textlieferungen. Daß hier in unmittelbarer Nachfolge von Freksas ‚Sumurun' und Vollmöllers ‚Mirakel' der auf höchstem Rosse der Geistigkeit trabende Führer der Expressionisten erscheint, der Hasenclever, der noch vorgestern soweit ging, für das Theater von morgen sogar den Schauspieler, und vollends natürlich Kostüme und Kulissen als überflüssig zu erklären — das ist der Humor davon. Weil Reinhardts Theatergenie, nachdem es alle ihm erreichbaren Gegenden der bestehenden Bühne durchmessen hatte, in etlichen Monsteraufführungen den Zirkus als Instrument ergriff und nun gar solch Theater der Fünftausend als ständige Einrichtung plant, deshalb bearbeitet Hasenclever die ‚Antigone' für den Zirkus. Andauernd müssen aus- und einströmende Massen zwischen hysterischem Geschrei und frommem Gesang abwechseln — der Scheinwerfer schlägt die effektvollsten Lichträder, und sogar die für den richtigen Zirkuseffekt schlecht entbehrliche Reiterei wird bemüht. Die Szenenführung ist sehr geschickt zwischen dem bühnenartigen Aufbau und der Arenafläche verteilt — kurz, Reinhardt kann sich kein bequemeres Textbuch für seine Zwecke wünschen. Immerhin erhebt sich die bescheidene Frage, was nun die dramatische Dichtkunst und die menschliche Seele von diesem Aufgebot hat?

Der selige Sophokles, der für alles Stoffliche dieses Gedichts voll haftbar bleibt, sorgt freilich dafür, daß im Verhältnis zu der luftigen Leere des ‚Sohn' dies Gedicht noch in blühendem Fleische zu prangen scheint; aber daß für die rettungslos verlorene menschliche Hoheit, die keusche Würde seines Stils ein irgend wertvoller Ersatz geleistet wird, dürfte billig in Zweifel gezogen werden. Mit dem hysterischen Geschrei des Volkes wetteifert die überbrutale Diktion des Kreon, die von den absichtsvollen Sinnlichkeiten der verstorbenen Neuromantik aufgeschwellt scheint. Er „fährt auf", er „brüllt", er schwingt die Peitsche, er stiftet Brand, er schimpft: „Ihr Schweine da unten, was fällt euch ein, mich auszugrunzen." Oder er äußert sich so: „Ich sperr euch in die Häuser und laß euch hungern. Gesindel! Huren wollt ihr alle, Männer regieren mit dem schwangern Bauch. Treibt Unzucht in den eignen Betten, nicht hier vor eures Königs Haus." Wenn dieser hysterische Schimpfbold dann plötzlich, wie der sophokleische Kreon, eine Idee, die Würde des starren Staatsrechts zu vertreten behauptet („Stirb, kleine Geburt, für des großen Zweckes eherne Tafel. Ich herrsche. Ich bin im Recht"): so wirkt das lediglich als lächerliche Anmaßung. Auch wird mancher finden, daß für die karge Kraft, für die einfache unbedingte Frömmigkeit der sophokleischen Antigone, die recht ungehemmt sprudelnde revolutionäre Beredsamkeit von Hasenclevers Heldin keinen schönen Ersatz leistet.

Dennoch steckt hier Hasenclevers Echtestes und Bestes. Er ist doch nicht der ganz einfache Fall eines ehrgeizig anempfindenden Literaturjünglings. Bei aller Armut selbständig erworbener Inhalte hat doch der

Grad seines Temperaments etwas Ungewöhnliches und Eigenes. Den sichersten Beweis erbringt seine L y r i k, die nicht in ihren erotisch-kosmischen Ekstasen, aber im politischen Aufruf wirkliche Kraft und unmittelbaren rhythmischen Schwung gewinnt. Wenigstens das zweite Erlebnis, das ich vorhin außer dem primitiv sexuellen als Eigentum dieser Jugend nannte: die Erschütterung durch das Kriegsgrauen, hat bei Hasenclever eine künstlerisch belangvolle Kraft freigemacht. Und wenn auch im ganzen diese theatralisch überhitzte und zugleich pazifistisch absichtsvolle ‚Antigone' nicht mehr als ein seltsames, nach vielen ganz verschiedenen Seiten hin aufschlußreiches Dokumentchen für deutsche Kulturzustände von 1917 bleiben wird; hier und dort sind doch in diesem bedenklichen Zirkustext Stimmen von dem ungeheuern Leiden der Zeit, von der verzweifelnden Sehnsucht nach Gerechtigkeit, nach Liebe und Versöhnung hineingeweht, die dieses sehr künstliche Produkt doch menschlichen Anteils wert machen.

Überhaupt kann der Repräsentant einer Gesellschaft nie ihren schwächsten oder schlimmsten Elementen angehören, denn selbst die Schwäche einer Klasse mit beispielhafter Deutlichkeit darzustellen, braucht es eine gewisse Kraft. Daher ist auch Hasenclever im Jugendstil noch keineswegs der schlimmste Fall. Schlimm aber sind die Söhne seines ‚Sohns'. Und zählen kann sie beinahe kein Dramaturg mehr, all diese Produkte, die in den letzten Jahren durch seine Hände glitten — diese aufgeblähten Knabenhaftigkeiten, sie sich so ungeheuer feierlich verbitten, so komisch genommen zu werden als sie nun einmal sind. Diese Tertianerentrüstungen über die Schlechtigkeit der Welt im allgemeinen, und die

Gemeinheit der Pauker im ganz besonderen; diese strohleeren Deklamationen der Pubertät, als deren katastrophale dramatische Konsequenz für gewöhnlich ein dämonisches Nachtkaffee auftaucht, mit einer Bemühung um verruchte Erotik, die gradezu rührend wirkt; — häufig krachen dann auch irgendwo die Kanonen hinein, und in aller Eile wird die Weltfriedensfrage gelöst. Daß in diesem jungenhaften Treiben hie und da Spuren eines wirklichen Gefühls und einer echten künstlerischen Möglichkeit auftauchen, stimmt lediglich traurig, wenn man sieht, wie die unvernünftigste Verhätschelung diesen Knaben den letzten Rest der Selbstkritik raubt, durch die ihr Talent sich vielleicht der eitlen Selbstzufriedenheit entwinden und jener demütig lernenden Weltverehrung zuwenden könnte, ohne die kein Talent auch nur den allerembryonalsten Anfängen entwachsen kann.

*

Natürlich hat es nicht den mindesten Sinn, diese Dinger aufzuzählen. Man muß sich schon ein paar Erscheinungen zuwenden, bei denen die Masse des Talents doch erheblich genug erscheint, um eine Entwicklungsmöglichkeit immerhin bestehen zu lassen. (Da hat man denn aber auch jedesmal sofort unter chronischem Hallelujasingen den jeweils endgültigen Messias des neuen deutschen Dramas eingeholt!) Solch ein immerhin der Rede wertes Talent ist H a n n s J o h s t. Sein höchst typisches Gegenstück von Hasenclevers Sohn — minder belesen, minder theaterwürfig, einfacher und noch lyrischer — nennt sich gleich ehrlich ‚der junge Mensch'. Danach hat er seinen weltschmerzlichen Jüngling in ein Biedermeierkostüm gesteckt, ihn

Christian Dietrich Grabbe genannt und über diese neun Bilder, in denen der Dichter bald mit ‚seinen Freunden' schwärmt, bald mit ‚seinen Feinden' flucht, großartig geschrieben: ‚Der Einsame, ein Menschenuntergang'. Ich kann die Begeisterung für dieses Produkt durchaus nicht teilen, es scheint mir höchstens halbecht. Eine objektive Gestaltung jenes merkwürdigen Problematikers und sehnsuchtsvollen Nihilisten, dieses Wedekind unserer romantischen Großväter, ist natürlich gar nicht beabsichtigt. Dazu steht dies Geschlecht dem inhaltlosen Revolutionismus jenes schleppfüßigen Titanen viel zu nah. Aber auch der Versuch, eine Gestalt dieses beliebigen Namens mit persönlicher Leidenschaft zum Ideal vergeblich ringenden Genies zu erhöhen, scheint mir nicht geglückt. Zu wenig Geist ist in den Vorgängen dieser Handlung und trotz, zum Teil auch wegen des fleißigen Bemühens um Grabbes wüstpolternde Sprache, viel zu viel Sentimentalität in diesem Dialog. Die einzige sozusagen dramatische Erfindung Johsts: Isabella, des treuen Freundes Braut, die der Wüstling, ha! verführt — ist sogar barer Kitsch. Was übrig bleibt, sind ein paar hübsch gefundene romantisch melancholische Wendungen, wie sie etwa Eulenberg in guten Stunden hätten einfallen können, vor allem der Schluß, wo der alte Lumpenmusikant dem bereits gestorbenen Dichter, den er schlafend wähnt, das Mozartständchen bringt. Auch in der Kampfszene des Dichters mit der Mutter wird neben viel Banalem hie und da ein echtes Gefühl für die Not der in ihrer einsamen Verschlossenheit ringenden Kreatur laut. — Von diesem Gefühl für das einfach Kreatürliche stammt dann der Wert von Johsts Komödie ‚Stroh' — der einzigen Lustspielarbeit von irgendeinem

Rang, die sich bisher an einem Kriegsstoff entzündet hat: Die sächsischen Bauern denken natürlich gar nicht daran, der Regierung befehlsgemäß ihr gutes Korn abzuliefern. Sie behaupten in ihren vollen Schuppen nur Stroh zu haben. Wenn dann aber zwei gerissene Gauner nächtlicherweile dies Korn zur Stadt fahren und verkaufen und dabei ertappt werden, so müssen die Bauern den Dieben noch viel Geld dazu geben, damit die nicht sagen, wo sie ihre Beute gemacht haben. Diese wirklich lustige Rache des einmal verletzten Rechts ist in drei knappen Akten mit großer Lebendigkeit hingezeichnet, und es ist wirklich beachtenswert, mit wie skrupelloser Selbstverständlichkeit und einfacher Lebenskraft Johst die wohlgesetzten und die landfahrenden Gauner jeden seine Sache führen läßt. Der Vergleich mit Hauptmanns ‚Biberpelz' liegt nahe, und die große Unterlegenheit des Jüngeren besteht nur darin, daß Hauptmanns Gestalten einen großen Reichtum erhalten durch hundert kleine Wendungen, mit denen liebende Phantasie, hingebender Anteil an ihrem Leben sich verrät, während Johsts Figuren in ihrem mit sehr echter Brutalität hinpolterndem Dialekt doch karg und knapp auf das nächste Ziel der Komödie gerichtet sind, und mit Ausnahme des einen alten spitzbübisch würdigen und drollig abgeklärten Landfahrers, des ‚heiligen Franz', alle reichlich roh und unsympathisch wirken. Das Ganze gleicht einem Stück begabten aber kalten Naturalismus von anno 1890 für ein unvoreingenommenes Auge völlig, und dies ist vielleicht sehr verräterisch für den lyrisch pathetischen Jugendstil: wenn seine Vertreter einmal Talent genug haben, um sich aus den engsten Kreisen des lieben Ich heraus zu begeben und ihren Mitmenschen statt billiger

Dithyramben die einzig wertvolle und angemessene Huldigung des Künstlers: gestaltende Hingabe zu weihen — dann zeigt sich, wie klein eigentlich der Gefühlsschatz war, den sie so großwortig hin und her gewandt haben: er reicht nicht einmal aus, um die paar Bauern einer Komödie ganz zu ernähren. Die Liebeskraft eines Künstlers aber darf ebensowenig und noch viel weniger als die jedes anderen Menschen nach seinen versichernden Worten gemessen werden, nur nach den Taten, die ihr entströmen. Die Tat des Künstlers aber heißt Gestaltung, und aller „Aktivismus", den der Dichter Gott schuldig ist, ist volle Belebung einer Dichtung — was freilich eine der wirksamsten und wichtigsten Tathandlungen der Welt ist.

*

Indessen gehört auch das zum Jugendstil, daß vielfach Menschenliebe und Wille zur Weltbeglückung sich in großem Geschrei erschöpft, und für die einfache Künstlertat so wenig von diesen Leidenschaften übrigbleibt, daß zerrbildhaft kalte Figurinen, nicht Menschen auf der Szene erscheinen. In dieser Künstlerschaft herrscht nicht das starke Blut, sondern der Kopf. Wenn es dann wenigstens ein starker Kopf ist! Davon hängt der noch mögliche Wert ab. Schulbeispiel: völlig unerträglich, nur deshalb nicht komisch, weil viel zu peinlich, ist Leo Herzog, ‚Schattentanz' (Feierlich verlegt als Eröffnungsstück einer Serie unserer Jüngsten im Verlag Oesterheld & Co. und sogar schon aufgeführt!) Grund des völligen Versagens: Die Blutarmut des Jugendstils von 1917 ist mit einem bemerkenswerten Mangel an Intelligenz gepaart. Als Vertretung des allgemeinen Jugend-

weltschmerzes ist diesem Dichter glücklich die untypischste, zufälligste, krankhafteste Zivilisationserscheinung von allen eingefallen; das Wunderkind! Der zu seinem Unglück mit Geigentalent belastete Vierzehnjährige, der von seiner Familie schamlos ausgebeutet wird. Ein stärkeres Schulbeispiel für mangelnde Sinnbildlichkeit und dramatische Untauglichkeit eines Motivs ist schwer auszudenken, Aber wenn es wirklich jemand gibt, der so neugierig ist, wissen zu wollen, wie man anno 1917 ohne Talent, aber mit treuer Anlehnung an Wedekind, Hasenclever und Sorge Drama machte, wie man zwischen unerledigten Schulaufgaben und unerreichten Nachtcafés „erlebte", und zwischen kitschigem Naturalismus und „mystischer" Lyrik „gestaltete", und wie man dabei die völlig distanzlose Behandlung puerilen Weltschmerzes dadurch um ihre komische Wirkung brachte, daß das ungeheuer Anmaßliche der Aufmachung doch überwiegend ärgerlich wirkte — — wenn einer wirklich dies alles zu schauen begehrt, dann greife er getrost zu Leo Herzogs „Schattentanz."

Gegenbeispiel: Paul Kornfeld ‚Die Verführung'. Die Blutarmut dieses Jugendstils ist durch Intelligenz, durch eine alle Einzelheiten durchströmende geistige Kultur so geadelt, daß hier ein Niveau bedeutend über Hasenclevers ‚Sohn' erreicht wird. Ja — weil die Extreme sich berühren — erinnert dies Werk klügster Bewußtheit an den taumeligen Dilettantismus von Reinhard Sorges ‚Bettler', der einmal am Anfang dieser Reihe stand und sich freilich an seelischer Kraft von allen später Nachfolgenden (ich vergleiche kleines mit großem!) so unterschied wie der einzig wahre Novalis von allen seinem Blut entsprossenen Romantikern. Denn so haushoch

Kornfelds Arbeit an stilistischer Rundung und szenischem Plan das Sorgesche Monstrum überragt, hinter der lyrischen Ekstase und der elementaren Gestaltungskraft, die bei Sorge plötzlich quer durch kindlichste Banalitäten wetterleuchtet, bleibt er soweit zurück, wie der lebendigste Gedanke an künstlerischer Zeugungskraft hinter dem unintelligentesten Erlebnis zurückbleibt. Kornfeld hat freilich jene geistige Konsequenz, mit der man aus der Not eine Tugend macht: Seine Typenwelt ist mit prinzipieller Reinheit durchgebildet. „Bitterlich" heißt der Held, der mit hinreißender Rhetorik den Zustand des Werthermenschen formuliert: „Ich will alles, und es kommt immer nur eins", und seine Weltverzweiflung führt dramatisch zu einem im Motiv rein abstrakten Mord: er erwürgt ohne einen privaten Anlaß den Joseph, nur weil er so ganz und gar „der" Philister ist, wie Bitterlich des jugendlichen Weltgefühls zerstörendes Übermaß. Und dann fühlt sich Bitterlich wohl hinter Kerkermauern: „nur in der Finsternis begreifen wir das Licht", und will nicht fliehen, obwohl seine Seelenkraft Staatsanwalt und Gefängnisdirektor zu Helfern verwandelt, und die Mutter, die „hinter jeder Türe steht", die unendliche festhaltende Lebenskraft („die schadhafte Stelle in seinem Strick") ihn verzweifelt drängt. Aber dann kommt „die Verführung": die sinnliche Interpretation des menschlichen Seligkeitsbegriffs gewinnt doch noch einmal als Weib Gewalt über ihn und heißt Ruth. Sie entfliehen nach „Oxendorf" in den Taumel kindlicher Daseinslust, bis die feindliche Welt sie wieder in ihre Kreise zieht und endgültig vergiftet. Wie diese Vergiftung sich zuträgt, mit zweimal vertauschten Giftfläschchen, das ist (wie alles, was in diesem Stück notgedrungen eigentliche

Handlung andeutet!) schlicht kolportagehaft. Natürlich ist Kornfeld klug genug, hieraus einen absichtlichen Stil von kolportagehafter, sprich: primitiv volksmäßiger Schlichtheit zu machen. Aber diese fromme Einfalt erinnert doch gar zu sehr an den berühmten Pferdehändler, der seinen tatsächlich hinkenden Gaul falsch beschlägt, damit man denkt: er hinkt nur, weil er falsch beschlagen ist. Tatsächlich muß Kornfelds dramatisches Gleichnis überall hinken, wo er (vom unüberhörbaren Befehl der dramatischen Form gezwungen) seinen rein und stark gedachten, aber in keinerlei Realität geborenen Gestalten doch Handlungen eines irgendwie realistischen Scheins entlocken muß. Da zeigen sich die unvermeidlichen Schwächen dieses in seiner Art doch bedeutenden Produkts. Seine Stärke liegt in dem wirklich tiefen Wiessen um die innerste Rangordnung menschlicher Werte. In der leidenschaftlichen Typenreihe, die Kornfeld erbaut, wird nicht nach bürgerlicher Moral, nach keiner äußerlichen Gerechtigkeit klassifiziert; Wesen und Wert all dieser Figuren ist der Grad ihrer Liebeskraft, der Grad, in dem ihr Gefühl Anteil hat am überpersönlichen Leben, am Empfinden der Welt, an dem, was Angelus Silesius das „Wesentlichwerden" und „der Seele Würdigkeit" genannt hat. Diese religiösen Typen des Kornfeldschen Spiels haben freilich „ihre Heimat im All und nicht auf der Erde", sind wie Kornfeld in einem vortrefflichen Aufsatz über das Wesen des Dramas gefordert hat, nicht „psychologisch", sondern seelisch fundiert. Und es scheint mir nur, daß solche Figuren, denen man etwa auf den Kopf zusagt „wie gemein du bist", oder die selbst sagen „mein faules Herz kommt immer zu spät", mehr richtige Formulierungen

dramatischer Lebensvorgänge als dramatische Gestaltungen sind. Das Wissen um die heimliche Weltmacht der Seele, das hier ausgesprochen ist, — das ist bei Shakespeare und Kleist und Gerhart Hauptmann lebendig! Der unzweideutige Mann namens Bitterlich ist schließlich doch nichts andres und nicht mehr, sondern ganz einfach weniger als die so vieldeutigen Hamlet und Faust, Werther und Karl Moor, Peer Gynt und Golo und selbst Johannes Vockerath. Auch hier kann ich mich nicht überzeugen, daß Mangel an Blut (subjektiv angesehen) oder an realem Weltbesitz (objektiv angesehen) einen neuen dramatischen Stil zu kreieren vermag. Freilich, wenn das geistige Erfassen der Lebensphänomene so subtil, die sprachliche Ausdruckskraft so fein und beweglich ist wie bei Paul Kornfeld, so erreicht das Gedachte nicht selten jene Nähe des Lebens, in der doch das Nachfühlbare beginnt und ein kunstähnliches Erlebnis sich einstellt.

2. GRÖSSENWAHN UND GRÖSSEN

Wenn es erlaubt ist, einen grammatischen Begriff, der bisher nur für das Verbum Gültigkeit hatte, auf das Substantivum anzuwenden, so muß ich unbedingt von „t r a n s i t i v e m G r ö ß e n w a h n" sprechen — ich muß, um den Zustand richtig zu bezeichnen, der seit einiger Zeit in der deutschen Öffentlichkeit gegenüber der dramatischen Produktion herrschend geworden ist. Früher wurde in der Literatur überhaupt das Wort Größenwahn nur intransitiv gebraucht, das heißt, es drückte eine Meinung aus, die man in bezug auf sich selbst hegte oder betätigte. Neuerdings aber hat es transitiven Charakter bekommen, es drückt die Meinung aus, die gewisse publizistische Anführer und unter ihrer Suggestion die armen unschuldsvollen Theaterdirektoren und sogar das ärmste eingeschüchterte Theaterpublikum prinzipiell von allem hegen, was in Deutschland unter dreißig Jahren alt ist und Dramen schreibt. — Als ich vor anderthalb Jahrzehnten eintrat in den Kampf um die Klärung des dramatischen Begriffs und die Förderung des dramatischen Talents, — Dinge, die viel inniger zusammenhängen als der naive Dichterling und der „gewiegte Bühnenfachmann" glauben — da war die völlige Achtlosigkeit, die Kritiker und Theaterleiter noch für heraufkommende Talente hatten, ein Hauptangriffspunkt. Selbst Hofmannsthal und Wedekind waren noch kaum beachtet, und keiner von denen, die inzwischen mit billigen Entdeckerehren zu prahlen sich gewöhnt haben, hatte schon die Namen Herbert Eulenberg, Schmidtbonn, Paul Ernst, Hinnerk, Emil Ludwig, Stucken gehört. Inzwischen ist es beinah nötig geworden, in umgekehrter

Front zu kämpfen. Denn für die Klärung der Erkenntnis, was eigentlich ein Drama sei, und für die Förderung des wirklichen dramatischen Talents ist heute in Deutschland nichts gefährlicher, als die Gemeindebildung, die sich überall um jedes dramatische Embryo sofort vollzieht, die Aufführungen der unwahrscheinlichsten Produkte erzielt und dafür sorgt, daß die Luft sich mit soviel kritischem Weihrauch erfülle, daß das Publikum aus Angst sich zu verschlucken nicht einmal zu gähnen wagt.

Gegen diesen dramaturgischen Terror des transitiven Größenwahns Stellung zu nehmen, scheint als eine nächste dringende Aufgabe. Aber woher stammt er? Er ist ja nichts weniger als eine alltägliche und selbstverständliche Erscheinung. Ja, wenn man bedenkt, daß die menschliche Natur im allgemeinen doch viel eher zur Verkleinerung als zur Vergrößerung der lieben Mitmenschen und ihrer Verdienste neigt, so könnte man versucht sein, das ganze Phänomen rührend und rühmlich zu finden. Das ist es nun aber durchaus nicht, weil es keinerlei positiven Kräften seine Erscheinung verdankt, sondern lauter negativen Dingen. Zunächst der völligen Unempfindlichkeit dafür, was ein lebendiges zeugendes Dichterwort im Unterschied zu einer literarischen Phrase ist. Diese elementare Unfähigkeit reicht bei uns bis in höchst gebildete und höchst maßgebliche Professoren- und Direktorenkreise und bildet die Voraussetzung. Aus diesem Grunde keimt dann der Samen der inneren Schwäche, des Anlehnungsbedürfnisses, des blinden Genieverlangens, die ganze, halb sehnsüchtige und halb eitle Haltlosigkeit, die die Not und das beunruhigte Gewissen der Kriegszeit überall vervielfacht haben. Auf solchen Samen und solchen Grund braucht dann nur

noch der befruchtende Regen einer energischen Propaganda zu fallen, (solange die Clique nicht fertig gebildet ist, kann es der betreffende Autor selber tun), der Wille zum Theatergeschäft läßt seine Sonne leuchten, und so entkeimt der transitive Größenwahn. Vielleicht hat er mit einer noch ganz vagen, ganz unsicheren Sehnsucht nach dramatischer Kunst etwas zu tun, — ein irgendwie besonders gerichteter zielbewußter Wille zum Drama spielt jedenfalls nicht hinein. Denn keineswegs triumphiert mit diesem dramatischen Größenwahn ausgesprochen der vorher geschilderte dramatische Jugendstil. Man nimmt seine Vertreter mit, wenn sie sich grade der heftigen Genienachfrage anbieten, aber man feiert ebenso blindlings völlig andere, altmodische oder ganz physiognomielose Erscheinungen.

Da ist zum Beispiel ein Biedermann in Leipzig, der Seebrecht heißt, und der das dramatische Äußerungsbedürfnis vieler deutscher Oberlehrer hat. Außerdem hat er mit Energie Hebbel und einige andre Dramaturgen gelesen und vermag deshalb etwas geschwollen stilisierte, aber gar nicht dumme Artikel über das Drama zu schreiben, die an allen möglichen geeigneten Stellen erscheinen. Die Dramen, als deren Kommentar diese Artikel aber gemeint sind, werden denn auch von jenen oben erwähnten Unempfindlichen, die eine schwache Beziehung zur Theorie, aber gar keine zum Leben der Kunst haben, respektvollst gerühmt und von verschiedenen folgsamen Direktoren aufgeführt. Daß das Deutsch all dieser Bibeldramen bei unsäglichem Bemühen um sogenannten Bilderreichtum sich von der papierenen Leblosigkeit all der begeisterten Oberlehrerstücke, die wir in Deutschland seit hundert Jahren zu Tausenden

haben, nicht im mindesten unterscheidet, und daß all die großen Probleme, von denen angeblich gehandelt wird, tatsächlich immer über den ältesten und banalsten erotischen Leisten geschlagen sind, das haben weder Kritiker noch Direktoren bemerkt — und woher sollte es da das gute Publikum merken?

Ein andrer Mann lebt in München und heißt Max Pulver. Er läßt sehr viele Bücher drucken, und hurtig erklärt man ihn für ein Genie, und Verleger und Kritiker bringen ihn in die Gesellschaft der leidenschaftlichen Jugend. Ich habe in diesen glatten, etwas blasiert kühlen, wesentlich an George orientierten Versen stets nur geschmackvolle Geschicklichkeit, nie einen Hauch eigenen Lebens gefunden. Und worin etwa sein fünffüßiges Jambendrama ‚Alexander der Große' sich von irgendeiner gleichnamigen Primanerübung unterscheidet, habe ich beim allerbesten Willen nie einsehen können. Der transitive Größenwahn aber treibt heute allgemein den guten Willen so weit, den völligen Mangel jeder lebendigen Eigenart als eine künstlerische Feinheit, eine delikate Primitivität, eine irgendwie bedeutende Schlichtheit zu nehmen. Ein Legendenspiel, wie Pulvers ‚Robert der Teufel', das recht geschickt mit byzantinischer Steifheit in einer Art frommen Bilderbuchstil gehalten ist, legt diesen freundlichen Irrtum sogar recht nahe. Der letzte Instinkt muß entscheiden, ob hier das Schlichte der innerlich notwendige Ausdruck eines Erlebens ist, vor dessen Größe Kunst und Pathos schamvoll verstummen, oder ob es sich hier lediglich um ein geschicktes Spiel mit alten Formen, um ein Kunstgewerbe im Geschmack gewisser moderner Glasfenstermaler handelt. Mich führt die Unmöglichkeit, ein eigenes Erlebnis

hinter diesem primitiv kolorierten Bild vom schlimmen aber durch tätige Reue entsühnten Sünder zu finden, durchaus zu negativer Entscheidung. Natürlich spielt dabei noch das Vertrauen eine Rolle, das die Gesamtpersönlichkeit eines Autors einflößt, und dieses Vertrauen ist bei mir endgültig erschüttert worden durch ein Drama, das Pulver ‚Ygernes Schuld' nennt. Das spielt in Stuckenschen Artuskostümen und stellt im übrigen eine grenzenlos unfreie und in seiner schwülstigen Wirrnis gradezu lästerliche Abwandlung von Kleists erhabenem ‚Amphytrion' vor. Wer ein so eitles Literatenspiel mit den heiligsten Besitztümern deutscher Dichtung zu spielen vermag, der hat mir für immer die Möglichkeit genommen, an eine innere Notwendigkeit seiner Kunstübung zu glauben. Ein bald mehr, bald weniger gepflegter artistischer Sport ist alles bei diesem Pulver — aber das wird den neuen Wahn nicht hindern, ihn uns noch geraume Zeit als dichterische Größe darzustellen.

Von größerem sozialem Belang ist das Auftreten des Wieners Anton Wildgans, weil hier gewisse Umstände den transitiven Größenwahn der Kritik zu einem richtiggehenden Publikumserfolg, ja zu einem großen Theatergeschäft haben auswachsen lassen. Der Wiener Lyriker Wildgans ist sicherlich das, was man einen „edlen Menschen" nennt, er wälzt wahrscheinlich unablässig hohe Gefühle im Busen. Indessen sind es keineswegs hohe Gefühle, die den Dilettanten vom Dichter unterscheiden. Ja, wo sie mit einem ausreichenden Mangel an persönlicher Einsicht und schöpferischem Kunstverstand Hand in Hand gehen, sind grade die hohen Gefühle die be-

rufenen Erzeuger des Kitsches. Von dieser Mischung ist bei manchem echteren Anklang schon in Wildgans' Lyrik einiges zu spüren. Seine Dramen aber kann ich durchaus nicht besser bezeichnen als indem ich ihn den Sudermann des Expressionismus nenne. Das Moralische mag sich immer von selbst verstehen — es ist auch sicher naiv in jenem Sudermann einen spekulativen Giftmischer zu sehen, der planvoll kaltherzig die Leiden und Leidenschaften seiner Generation zu dicken Theatereffekten verpanschte; aber er war eben ein Romankopf, ein Mensch, für den das Leben nur in solch konventionell abgestempelten, sackgroben Verdickungen faßbar war, wie sie zum Theatererfolg prädestinieren. Und in eine so beschaffene innere Form nahm er just den Stoff seiner Zeit auf. So ähnlich organisiert scheint mir das Nervensystem von Wildgans, wenn es auch der Zeit entsprechend weniger auf die schwarze Fülle der Realitäten als auf das empfindsam phantasierende Ich eingestellt ist, und deshalb statt derber schreiender Theaterbälger lyrisch-szenische Mißgeburten von piepsiger Gebrechlichkeit zur Welt bringt. Das Grundverhältnis von Wildgans zu dem, was sich mit einiger innerer Notwendigkeit „Expressionismus" nennen kann, bleibt doch das gleiche wie weiland Sudermanns zum „Naturalismus": an Stelle inneren Erlebens greift ein zufälliger Geschmack, dessen charakteristisch-extreme Mischung aus Brutalität und Sentimentalität man eben „kitschig" nennt, nach Inhalten und Formen der letzten Literaturära. Der Expressionismus hatte sein wenigstens subjektives Recht darin, daß junge Menschen ihr Ichgefühl so leidenschaftlich und absonderlich steigerten, daß es ihnen die ganze andere Welt verschlang und ihre

Stimme gleichsam als die einzige im Weltraum voll lyrischer Übermacht zurückblieb. Ein antibürgerlicher ekstatischer Zustand ist die innere Voraussetzung dieses Stils. Wildgans dagegen setzt regelmäßig mit bürgerlichen Zustandsbildern voll trivialster Realität ein; er „zeigt", daß es sich ohne Geld schwer lebt („Armut"), oder daß die Ehe, da sich oftmals die Personalunion mit der Erotik ihres Anfangs löst, ein problematisches Ding ist („Liebe"). Wenn ihm dann aber der dramatische Einfall, der dies Bild in Bewegung setzen soll, durchaus nicht kommen will — und in Punkto Einfallosigkeit steht er freilich dem naturalistischen Sudermann sehr fern und dem neuen Jugendstil sehr nah — dann gebärdet sich Wildgans plötzlich „expressionistisch": statt der Realität, für die es am Bewegungsmotiv fehlt, begibt sich ein wenig lyrischer Spuk und statt des dramatischen Dialogs, für den es an antithetischer Kraft fehlt, ergießen sich lyrische Wechselreden von Furcht und Schrecken erweckender Banalität. — Was ist der Unterschied zwischen Sudermann und Wildgans? „Vater hat jestubst, Mutter hat jestubst" — oder „War ein Kind wie andre Kinder. Nur die Eltern, die hab ich kaum gekannt. Und die Kostfrau war bös. Immer nur schlug sie mich." (Dies mit „leiser weher Weibesstimme"!) Der Kitsch hat eben auch seine Modefarben. Aber so sehr lange kann es wohl nicht dauern, bis man bemerkt, daß sich tief innerlich die Wildgänsesche Vera von der Sudermännischen Alma Heineke so wenig unterscheidet, wie der Mann mit dem Namen von unübertrefflich flachen romanhaften Tiefsinn ‚Vitus Werdegast' vom edlen Grafen Trast. Einstweilen halten unsre Kritiker, die den sprachschöpferischen Durchbruch einer überschwemmenden Leidenschaft von

der bequemen Ausbreitung einer angelesenen Empfindsamkeit nicht im mindesten unterscheiden können, diesen Wildgans für einen sehr modernen Dichter. Und das Publikum rennt ganz selbstverständlich in hellen Haufen in ein Stück, wenn der dritte Akt in einem Bordell und der fünfte Akt in einem Ehebett spielt — teils obwohl, teils auch weil in beiden nichts Böses passiert; schon aus dem Grunde nicht, weil in Stücken von Wildgans nie irgend etwas passiert. Ein lebendig fühlender Mensch freilich, der der inneren Not eines Dichters noch gefährlichere Schauplätze und sehr viel gefährlichere Handlungen zubilligen würde, fühlt sich doch recht peinlich berührt, wenn ohne eine rechtfertigende, neuen Reichtum spendende Not rührselige Geschwätzigkeit an Dinge rührt, die nur in den Händen der Leidenschaft rein bleiben.

*

Ein viel ernsterer Fall innerhalb der Explosionen des transitiven Größenwahns als die meisten andern ist der Lärm, der sich um Fritz von Unruhs „Tragödie": ‚Ein Geschlecht' erhoben hat. Hier handelt es sich um ein Werk und vor allen Dingen um einen Autor, in dem gewiß irgendwelche dichterische Kräfte dunkel rumoren. Auch um einen ehrlich strebenden Menschen, dem man ungern unfreundlich begegnet. Auch ist es sehr unangenehm, sich durch die Opposition gegen dieses Produkt in die Gesellschaft jener zu begeben, die aus außerkünstlerischen Gründen eine vaterlandsparteiliche Hetze gegen Unruhs Arbeit eröffnet haben. Dennoch: wenn man den Begriff dramatischer Kunst rein erhalten will, bleibt einem nichts übrig, als zu konstatieren, daß auf

der Gegenseite der Enthusiasmus ebensowenig sachlich genährt ist. Vielnehr sind die früher beschriebenen Motive des transitiven Größenwahns hier noch durch einige besondere Umstände verstärkt: tief eingeborene bürgerliche Ehrfurcht vor altem preußischen Militäradel, der sich zur Literatur herabläßt, kreuzt sich seltsam mit antimilitaristischer Parteigängerei. So ist um dies Gedicht ein Zeitungsnebel entstanden, in dem man es riskieren konnte, dies aus allen geistigen und künstlerischen Formen gequollene Produkt als ein dramatisches (wenn auch vielleicht nicht ganz theaterfestes!) Geniewerk auszuschreien. Dabei hat keine einzige der vielen begeisterten Besprechungen, die ich mit emsigem Bemühen gelesen habe, mir eine irgendwie klare Darstellung der äußern oder innern Vorgänge geben können; aber auch nirgends fand ich die glatte Unverständlichkeit zugegeben. So muß ich denn bekennen, daß meine doch an manch schwierigem Werk versuchte Lesergabe auch beim zweiten und dritten Bemühen hier vollkommen gescheitert ist, daß mir weder der äußere Vorgang noch die innere Bedeutung dieses Gedichts im mindesten klar geworden ist, und daß ich mich deshalb entschließen muß, die Ursache im Objekt zu suchen und Unruhs Poem für vollkommen undurchsichtig und konfus zu erklären:

Man versucht, die Handlung nachzuzeichnen: Aus dem Kriege bringen die Soldatenführer einer Mutter, die eben einen Sohn begräbt, zwei andre, einen feigen und einen gewalttätigen, die verurteilt sind, zum Schandpfahl und schleppen dann den jüngsten Sohn mit sich fort. Der älteste Sohn, der gewalttätige, reißt sich los, begehrt die Tochter, verflucht die Mutter und stürzt

sich mit Flüchen auf die ganze Welt schließlich von der Kirchhofsmauer zu Tode. Wenn dann die Soldatenführer wieder kommen, erhebt sich die Mutter zu noch größern Flüchen und entreißt ihnen den Herrscherstab, wird von ihnen dann weggedrängt und getötet? während unter der Führung des jüngsten Sohnes die Mannschaft zur Empörung wegstürzt und die Soldatenführer, besiegt oder siegreich ?, ihnen nachsehen. Wenn schon der äußere Vorgang nicht klar ist, so wird noch viel weniger seine Bedeutung klar; man spürt nur — hier recht in der Atmosphäre des „dramatischen Jugendstils"! — eine vage Erschütterung durch das Kriegsgrauen, keine geistig entscheidende bildkräftige Stellungnahme zu seinem Problem.

Dies dünne Gespenst einer kaum faßlichen Handlung ist mit einem ungeheuren Schwall tobender Worte überschüttet, in deren ununterbrochener, nach wildester Größe suchenden Metapherrnjagd sich neben wirklich gefühlten und gedichteten Bildern die krampfhaftesten literarischen Überspannungen reichhaltig finden. Wenn eine Mutter sagt: „Dein ruhiger Atem brachte mich in Tränen vor Glück, daß ich Lebendiges geboren", so ist das ebenso dichterisch wie der Begierdeschrei des gefesselten Sohnes: „Ich streichle sanft den Schatten deines Schenkels mit der Zeh." Das ist gefühlt und gestaltet. Aber: „Die Welt ward so zertreten und zerstampft; Daß sie zu Leichen brach und meine Knie Im Schreck von schnell verstummten Mäulern — froren"; oder: „Einst zwangen Ammen uns vorm schwarzen Mann Aus Winkeln erster Regung an die Lampe"; oder: „Alle Schleuderglut der Sinne irrt Wie Wirbelsturm durch Trümmer, die ich schuf" — das ist in all

seiner Heftigkeit ein abstraktes, gewolltes Gerede, das man weder nachfühlen noch verstehen kann. Und da solche Zeilen weitaus in der Überzahl sind, scheint mir das Stück so wenig ein dichterisches wie ein menschliches Monument. Und nun gar als Drama! Ich wüßte nichts, was von der dramatischen Idee sich weiter entfernt als dies unerträglich monotone Geschrei auf dem hohen C, dies ununterbrochene Fortissimo-Reden dreiviertel allegorischer Gestalten, diese Dialoge, die nur Ideenausdruck, und zwar völlig unklaren, aber keinen irgendwie taterzeugenden Willen gegeneinanderstellen, und diese Gesten, die nie sich selbst bedeuten, sondern immer als Symbol gelten wollen — aber sag mir: für was?

Fritz von Unruh war ein großes Talent. In den ‚Offizieren' und dem ‚Prinz Louis Ferdinand' war das Tempo und die kämpferische Energie eines Dramatikers. Nur fehlte es seinem ständig in wirren Splittern vorwärtstreibenden Dialog und seiner durcheinanderkochenden Handlung an der klärenden, besinnenden, ordnenden Kraft. Das hat man ihm gesagt, und vielleicht hat der Wille, dies Fehlende zu erzwingen, diesen frostigen Allegorienstil und dieses hitzig gereckte Pathos erzeugt. Aber dann muß sich Unruh sagen lassen, daß er auf dem allergefährlichsten Wege ist, daß er die Verwirrung nun von der Haut ins Mark seines Kunstwerks gezogen hat, und daß ihn, wie alle Dichter, nichts retten und fördern kann, als die geduldigste, liebevollste Hingabe an Menschen, Dinge und Taten der Wirklichkeit. Wenn aus deren Erleben dann ein persönlicher Formwille aufwächst, mag er den Stoff so selbstherrlich sondern, auswählen und umprägen, wie es dem innern Bedürfnis entspricht. Jener „Expressionismus" aber, der das wüste Heraus-

schreien einer von keiner Welthingabe geklärten subjektiven Erregung bedeutet, ist das Ende aller Kunst. Schlimm, daß sich Unruhs starkes Temperament grade an diesem gefährlichsten Punkt in das Netz der literarischen Mode verfangen hat. Man muß fürchten, daß jene so sehr bedeutenden (wenn auch wegen ihrer dienenden Rolle nie genug gewürdigten) rein geistigen Scheidungskräfte, die der ungeheuren vitalen Leidenschaft Heinrich von Kleists erst das große künstlerische Gleichgewicht gaben, diesem Jüngling fehlen, der an Art und Gang seines Blutes ihm wohl verwandt scheinen könnte.

*

Einer wesentlich höheren Stufe des künstlerisch Diskutierbaren gehört ein zweites Werk an, dessen viel erregender Erfolg sehr stark durch tagespolitische Anteilnahme bedingt ist: Reinhard Goerings ‚Seeschlacht', die sechs Matrosen im Panzerturm vor und während der Seeschlacht am Skagerrak, wartend, sehnend, aufrührerisch, kämpfend und sterbend vorführt, hat einen sehr viel klareren und festeren Umriß als das Unruhsche ‚Geschlecht'. Ihre Sprache ist reicher an lebendigem Material und weit kunstvoller gesteigert und chorartig, refrainartig gegliedert. Ein bedeutender Kunstverstand und in Einzelheiten gewiß auch eine dichterische Potenz ist am Werke. Dennoch ist mir noch nicht klar, wieviel in dreißig Jahren, wenn die ungeheuer erregende Aktualität des Stoffes verdampft ist, von diesem Gedicht übrig sein wird. Auch hier scheint mir die eigentliche Klarheit geistiger Entscheidung zu fehlen: das über den menschheitlichen Empörer zunächst Schlachtrausch, tot-

bereite Kameradschaft und Disziplin wieder Macht gewinnen, ist gewiß wahrer und notwendiger, als allzu naive Pazifisten begreifen werden. Aber dies ist immer noch keine letzte Tatsache, sondern eine, zu der das wertende Weltgefühl eines Dichters erst Stellung nehmen muß. Und diese Stellungnahme fehlt bei Goering. Es läuft auf ein Gehenlassen heraus, das mir mehr dumpf als erhaben scheint. Auch in seinem Sprachlichen greift die in Einzelheiten bedeutende lebendige Anschauungskraft nicht überall durch; sehr vieles zwischen diesen Matrosen ist allerabstrakteste philosophische Debatte:

„Vielleicht daß wir, was wir direkt nicht nennen können,
An seinen Wirkungen erkennen und dann auch Worte
dafür finden."

— — — — — — — — — — — — — — — — —

„Laß werden. Warte, wie es von selbst kommt.
Durch Tun zerstörtst du immer,
Was an den Dingen groß und wertvoll ist."

Dererlei darf gewiß auch in Kriegsmatrosen vorgehen. Aber die Worte müßten es eben aus ihrem lebendigen Leben herauslocken, nicht mit der Abstraktionskraft des Autors Goering formulieren. Daneben zeigt zuweilen die Art, wie vulgärste Sprachwendungen dem hohen Tragödienpathos fruchtbar gemacht werden, ein ungewöhnliches artistisches Vermögen. Im ganzen ist diese ‚Seeschlacht' eine sehr bedeutende Talentprobe; aber trotz ihrer klassische Ruhe andeutenden Gebärde ist sie nichts weniger als ein Meisterwerk. Gerade diese Gebärde macht es fraglich, ob wir es hier mit einem sehr frühreifen Literaten oder mit einem jungen Dichter zu tun haben.

Auch ein anderes bereits veröffentlichtes Schauspiel von Goering ‚Der Erste' schafft noch keine Klarheit. Die Geschichte eines Priesters, der allzu hochgemut an die Welt herantritt, der, um sich von der Verstrickung eines Weibes zu befreien, sogar einen Mord wagt und ihn schließlich doch nicht tragen kann, ist hier in einer hastigen Szenenflucht skizziert. Die hat manches von dem wahrhaft fruchtbaren Expressionismus, der in der Art Georg Büchners (oder Edward Munchs!) nur heftigster Impressionismus, aufs wesentlichste verkürzte Realität ist. Doch ist dies allzu hastige Produkt nicht nur in sich unausgeglichen, sondern zum Stil der ‚Seeschlacht' so ohne jedes Verhältnis, daß eine Verbindung dieser beiden Punkte noch keine Wesenslinie Goerings ergibt. Was aus ihm wird, muß man abwarten; aber er ist immerhin einer der sehr wenigen, auf die zu warten sich lohnt.

*

N i c h t a l l e s w a s g l ä n z t i s t T a l m i. In einer Zeit des allzu mächtigen Scheins ist diese Variation die wichtigere, und nicht alles, was der transitive Größenwahn auf sein Schild erhebt, ist Wahnsinn, es können auch Größen darunter sein.

So zeigt sich Wesen und Weg eines bedeutenden literarischen Talents in den dramatischen Versuchen von M a x B r o d. Max Brod aus dem jüdischen Prag, der Stammburg der jüngsten Literaturbewegung, verfügt über ein erhebliches Formtalent und einen nicht nur lebhaften, sondern ernstlich in der Dinge Tiefe trachtenden Geist. Nur scheint mir, daß ihm bei allem Willen zur Andacht von jener zu großen Leichtigkeit des Formens und zu schnellen Fertigkeit des Formulierens doch zu-

weilen etwas anzumerken ist, die des modernen Juden bedenkliches Erbteil — bedenklich für künstlerische und andere Entfaltung — bleibt. Max Brod hat vor Jahren schon einen hübschen kleinen Einakter geschrieben: ‚Die Höhe des Gefühls'. Eigentlich ein lyrischer Prosamonolog, der seinen monologischen Charakter verteidigend dramatischen Schein gewinnt: der Jüngling Orosmin, der auf der Höhe eines ganz unsubstanzierten Liebesgefühls schwelgt, läßt sich durch keinerlei Störung aus dem Konzept bringen, schwärmt über jede lästige Wirklichkeit weg. Das kleine Stück ist in vielfacher Beziehung interessant, es ist in seinem alle Realität verleugnenden Subjektivismus vielleicht die erste Arbeit in Deutschland, die man Expressionismus nennen kann — es zeigt aber zugleich, wie merkwürdig diese ethisch entgegengesetzte Richtung doch formal mit der Neuromantik zusammenhängt, die zwar den Menschen zeigte nicht wie er die Dinge überflog, sondern wie die Dinge ihn auflösten, die aber doch mit ihrem negativen Vorzeichen ganz so uferlos lyrisch in den Tiefen des Ich schwelgte. Der Weg von den schönen Hofmannsthalschen Einaktern der Frühzeit zu dieser Brodschen Gefühlshöhe ist deshalb gar nicht weit; und solange diese lyrischen Monologe auch inhaltlich das Gebiet des Dramas nur eben streifen wollen, gibt es schöne, kleine, in sich gerechtfertigte Kunstwerke.

Viel bedenklicher ist Brods dreiaktiges Lustspiel ‚Abschied von der Jugend'. Hier macht sich Expressionismus nur im Sinne von stilloser Willkür geltend. Das große, bitter ernste und vielleicht auch tragischer Zuspitzung fähige Thema, das der Titel andeutet, wird durch eine salopp witzige Behandlung um all seine

Stimmung gebracht. Die Szene ist bein Herzogtum Thracien ohne irgendein kulturgeschichtliches Fixum — ein höchst gefährliches Unternehmen, denn wo der Menschen erzeugende Boden der Geschichte verlassen wird, da schwingt nur ganz selten höchste Phantasie sich in reines Traumreich hinauf, zumeist aber sinkt witzelnde Willkür in den pflichtlosen Morast der Operettenwelt hinab. Vom Operettentext bleibt denn auch trotz vieler geistreicher Worte und dichterischer Momente das Brodsche Spiel nicht unbedingt entfernt. Wie mit den Requisiten der verschiedensten Kulturen, so wird auch mit den Stilmitteln verschiedensten Naturabstandes ein allzu bequemes Spiel getrieben — es kann keine reine Wirkung entstehen.

Eine Leidenschaft von ganz anderm Gewicht trotzt ähnlichen Gefahren in Max Brod jüngstem Drama ‚Eine Königin Esther'. Auch hier mag es expressionistisches Programm, aber auch künstlerische Schwäche anzeigen, daß die Estherfabel aus ihrem geschichtlichen Kostüm genommen und in eine bequemer zu handhabende Phantasiewelt gesteckt ist. Ein Dichter, der durch das Übergewicht seiner Intelligenz ohnedies stets in Gefahr ist, abstrakte Zeichen für bezwingende Gestalten zu geben, könnte sich den schweren Weg durch die Gegebenheiten von Natur und Geschichte hindurch gar nicht schwer genug machen. Die dünne Phantasiewelt Brods gibt zu gefällig nach, wenn seine Gestalten sich ins Abstrakte hinauf retten. Seine Esther ist der rationale, ordnende, ausgleichende, versöhnende Trieb der Menschheit (die Brod, mehr privaten als geistig oder künstlerisch verpflichtenden Motiven folgend, Judenheit nennt), Hamann ist dieser selben Menschheit oder Judenheit

glutvoller, Bewegung, Kampf, ewige Unrast verlangender Trieb. Sie hassen einander und lieben einander: „Wir beide sind gleich stark, nicht um Haaresbreite ist einer von uns stärker als der andere“ ruft Hamann. Aber schließlich erschlägt doch Esther den Hamann: „Ich war doch um Haaresbreite stärker als er, die Welt könnte nicht bestehen ohne diese Haaresbreite.“ Das Ordnungsprinzip siegt und erhält die Welt, aber mit dem Sieg hat es ja schon Unschuld, Sicherheit geopfert, und in seinem Blute lebt der Erschlagene siegreich fort. Kein Zweifel, daß Brod hier für den tragischen Grundkontrast, auf dem die Menschheit steht, eine tiefe und wahre Benennung gefunden hat. Aber schon die zitierten Stellen beweisen, daß dieser Kontrast in einer Höhe des Bewußtseins ausgekämpft wird, wo jedes durch einfache Existenz überzeugende Leben aufhört. Die nahverwandten Gegnergruppen, Judith und Holofernes, Golo und Genoveva blühen, an diesen Brodschen Prinzipienträgern gemessen, noch geradezu in Shakespearschem Fleisch. Trotzdem gehen dichterische Wirkungen von diesem oft sehr verzwickten Sinnspiel aus, denn der innere Anteil, der diesen geistigen Kämpfen oft mehr als geistreichen Ausdruck leiht, rüstet auch Brods Phantasie mit einem Märchenton, der in diese unsichere Welt doch eigenen Klang bringt. Wenn Hamann in der sündlosen Welt dieser Königin nur noch Papierfische angelt, oder wenn die Bäume in Esthers Garten plötzlich durchsichtig werden und ohne Holz und Saft erklirren wie Glas, so gewinnt sehr scharfer dialektischer Witz doch dichterischen Ausdruck. Immerhin, der Autor, der im Epischen schon ‚Tycho de Brahes Weg zu Gott‘ nahezu meisterhaft gestalten konnte, indem er aus einer üppigen Fülle völlig beherrschter

Realitäten einen großen ideellen Kontrast ganz sichtbar schuf — er sollte es nicht schwer haben einzusehen, daß das vollwertige Drama, in dessen Gestalten ein lebendiger Schauspieler wandeln soll, wahrhaftig nicht weniger Holz und Saft der Realität braucht, um grüne Frucht zu bringen und nicht in unfruchtbar gläserner Helle zu klirren.

Ein bei geringerem intellektuellem Raffinement und wilderem Jugendfeuer verwandtes Talent finde ich in dem Manuskript von Bernhard Bernson ‚Die Pest'. In einem ungefähr mittelalterlichen Kostüm sind mit außerordentlicher Kraft Bilder hingetürmt aus einer verwesenden Gesellschaft, gegen deren äußeres und inneres Elend ein reiner Mensch, Merlin genannt, vergeblich anringt. Er unterliegt, als ihm diese Gesellschaft mit der weiblichen Gefährtin die innerste Lebensquelle vergiftet, — im ersten Teil des Gedichtes die Frau, im zweiten die Tochter. Daß der zweite Teil fast nur steigerungslose Wiederholung des ersten ist, scheint mir ein jugendlicher Überschwang, der gegen das Talent Bernsons an sich nichts beweist. Wesentlicher ist, daß bei aller Glut und Wucht der Sprache die Gestalten etwas Abstraktes behalten, daß alle Handlungen als typisch, nicht als Wendung eines einmaligen, wenn auch noch so bedeutenden Menschenschicksals wirken und daß somit ähnlich wie bei Brod die ganze Empfängnis mehr von ideeller Leidenschaft als von künstlerischer Vision herzurühren scheint. Freilich wenn die Kinder der Hungernden singen:

„Der Bäcker, Bäcker, bäck, bäck bäck
Der hat im Schrank viel weiße Weck —
Er tut sie fein verstecken

Und läßt die armen Kinderlein
Verhungern und verrecken."

oder wenn solch ein Dialog dem Elend zweier Menschen ein Ende macht:

Sumpf zwischen zwei Türmen. Nachen. Nacht.

Maria (versinkend): Weh. Ich versinke.
Merlin: Versink. Du mußt.
Maria: O laß mich nicht allein —
Merlin: Ich muß noch leben.
Maria: Weh. Mein Kind. Gib mir mein Kind!
Merlin: Es muß leben.
Maria (untersinkend): Weh.

da fühlt man sich an die wilde Schlagkraft Büchnerscher Szenen erinnert. Nur, daß das Ganze mehr von menschlichen Leiden als vom leidenden Menschen handelt, daß mehr eine dichtende Predigt als predigende Dichtung sich zu entwickeln scheint.

Mit einer Einschränkung umgekehrter Art erinnert das Drama von Otto Zoff ‚Kerker und Erlösung' an den großen Georg Büchner. Man hat dies Stück sehr zu Unrecht in München ausgelacht. In seinen fieberhaften kleinen Szenen von immer furchtbarer anwachsender Liebesschuld ist ein Tempo, eine Energie, ein lebendiges Kämpfen, das an den wahrhaft großen dramatischen Expressionisten denken läßt: den Dichter des ‚Danton' und ‚Wozzeck', dessen titanische Ausdrucksart eben nur völlig verdichtete Eindrucksfülle ist. Zoffs Schwäche liegt im Motiv: eine eifersüchtige Frau lügt, um die Rivalin auszustechen, Schwangerschaft, verschafft sich dann nur zu dem Zweck von einem leidenschaftlichen Lieb-

haber ein Kind, treibt damit beide Menschen in den Tod und erliegt bei der Geburt unter der Anklage der Mutter jenes Jünglings, weil das Kind mit dem Kugelmal auf der Stirn zur Welt kommt. — Dieser Konflikt ist oder besser scheint in Zoffs Vortrag zu wenig bedeutsam, um den Anteil aller Menschen zu verdienen, und die große Kraft und Kunst der Darstellung wirkt sich deshalb in Stofflichkeiten aus, deren Kraßheit an Kolportage erinnern könnte. Jedes Leiden, das nicht notwendig, nicht göttlich wirkt, wirkt peinlich. Die simple Lüge, die hier im Anfang steht, ist begreiflich und möglich, aber in nichts unausweislich und notwendig. Deshalb versagt, so überzeugend stark die Konsequenzen gezogen werden, die eigentlich tragische Wirkung, und da wir ganz im Alltäglich Psychologischen sind, scheint die wunderbare Fügung mit dem Kind nur romanhaft. Bei alledem arbeitet in diesen Szenen eine große Kraft, die einmal geistigerem Stoff zugewendet, noch wahrhaft Bedeutendes bilden könnte. — Als einigermaßen ähnlichen Fall möchte ich noch den ‚Sturz des Apostel Paulus' von Rolf Lauckner anführen, der die expressionistische Technik der kurzen, ruckweis hingeschleuderten, im Dialog unvermittelt eruptiven Szenen schon mit etwas verdächtiger Geschicklichkeit handhabt. Die Geschichte eines Gesundbeters, eines schwachen und phantastischen Hirns, das sich und andere betrügt und nach kurzem Glanz in tiefes Elend abstürzt, ist sehr lebhaft in diesen Szenen vorgetragen. Aber da das geistige Niveau des Helden ein Messen mit den wirklichen Menschheitsproblemen, die im Gebet und Wunderglauben ruhen ganz ausschließt, so bleibt unser Interesse doch nu flach romanhaft. Auch nach dieser zweiten Probe bleib

mir ungewiß, ob dieser Rolf Lauckner ein dichtender Genius ist. Ganz gewiß aber ist er ein szenisches Talent.

*

Als ein beachtliches Talent hat sich in den letzten Jahren auch Robert Müller vorgestellt — zunächst als Essayist, als geistreicher Plauderer über kulturpolitische Situationen. Auf einer noch etwas schwankenden Mitte zwischen dieser Essayistik und der dramatischen Kunst steht jene Szenenreihe, die er selbst vorsichtig ‚Sieben Situationen' genannt hat: ‚Die Politiker des Geistes'. Geistreiche Gespräche und an Shaw gebildete tiefere Scherze über die Politisierung der Unbürgerlichen ‚der Verliebten und Leidenschaftlichen', der zentrifugalen Elemente der Gesellschaft, werden um einen kleinen Schein von Handlung gruppiert: eine Wahlkampagne und einen erotischen Zusammenstoß, die sich gegenseitig zerstören. Nächst Shaw ist Schnitzler der meist Beteiligte; aber der Geist und Witz, der in allen Einzelheiten aufgeboten wird, genügt nur gerade, um eine ziemlich ernstliche Verstimmung von uns fern zu halten, daß hier mit einem Gesellschaftsproblem von tragischer Unlösbarkeit ein kokettes Spiel getrieben wird. Denn wie Freiheit zur Herrschaft — Geist zu Gewalt und Gewalt zu Geist kommen können? — wir leiden unter der fehlenden Antwort auf diese Frage — dünkt mich augenblicklich etwas zu sehr, um in erotischen Feuilletons selbst besten Niveaus darüber debattieren zu mögen.

Wenn rein künstlerisch betrachtet die Formel für den etwaigen Dramatiker Robert Müller einstweilen lauten müßte, zuviel Kopf und zu wenig Blut, so deckt die

umgekehrte Formel ungefähr das Talent des jungen Dietzenschmidt, der eine Reihe noch ungespielter Dramen herausgegeben hat. Sie haben alle Fleisch, Sehnen und Blut, aber einen etwas verkrüppelten Kopf. ‚Jeruscholajims Königin' ist eine ‚Makkabäertragödie, eine Palastintrige, die „Schwung" hat, nur fühlt man nicht recht, wohin — über den bloßen Theatereffekt hinaus — dieser Schwung zielt. ‚Die Verstoßung der Hagar' macht mit sehr bemerkenswertem Talent das Patriarchenmilieu der Wüste und in ihr einen erotischen Konflikt lebendig — nur daß der Gotteshauch, der die biblische Legende durchweht, sich in diesem Stück breit vorgetragener, antiker Ehekontroverse ganz verflüchtigt. Und ein neuestes Schauspiel, die Tragikomödie ‚Kleine Sklavin' malt, als wäre sie der Blütezeit des Berlinischen Naturalismus entwachsen — gräßlich gut ein Stückchen Schurkerei des modernen Mädchenhandels ab. Aber selbst wenn man diesem Produkt den erotischen Wert eines Aufklärungsfilms zugestehen wollte (ich persönlich meine aber, daß sich die Zuschauer immer an die Wollust halten und den dazu gemalten Teufel leicht übersehen) — selbst dann wäre kein künstlerischer Wert erwiesen. Der könnte nur aus einer Leidenschaft kommen, die den widerlichen Stoff aus dem schlechthin Gemeinen ins sinnbildlich Grausige hebt. Aber bei Dietzenschmidt klebt alles am Detail, am „begabt", mit gutem Verständnis und richtiger Einfühlung gemachten Detail. Ein Musterfall des Talentes, das bloßer Leib ist und auf den erlösenden Geist einstweilen wartet.

Eine sehr viel angenehmere Gesellschaft als die etwas plebejische Physis Dietzenschmidts gewährt das nervöse, weltmännisch elegante Talent von Bruno Frank.

Dieser unelementare, aber nicht uneigne, sehr kultivierte Lyriker und Erzähler hat sich jetzt dem Drama zugewandt. Sein erster und äußerlich sogar erfolgreicher Versuch ‚Die treue Magd' war zu geschickt. Frank beherrscht den Bühnenapparat in unselbständiger Weise, das heißt, in Wahrheit beherrscht der Apparat ihn. Dem seelischen Bedürfnis, das hier wie in seinen Novellen und Gedichten sprechen wollte, dem Bedürfnis, eine große einfache Liebeskraft lösend über weltliche Verwirrung scheinen zu lassen, diesem Bedürfnis war kein erlebter Stoff gefunden; durch bloße literarische Reminiszenzen (aus mittlerem Ibsen und deutschem Familienstück) mußte die innere Absicht sich hindurchmühen. Sie erstickte halb und brachte nur einigen Szenen einen seelisch vibrierenden Ton. — Das zweite Stück ‚Die Schwestern und der Fremde' ist wesentlich ungeschickter und viel hoffnungsreicher. Hier sucht Frank eine eigene, ihm nötige Form. Eine Art lyrischer Spuk wallt durch die bürgerlich nüchterne Welt, die ohnedies schon in ihren zartesten Schichten erfaßt wird. Trotzdem wird sie dem beabsichtigten Gehalt nicht weit genug, und zum Schluß muß der Held in ganz undramatisch theoretischer Rede sein Wesen und Schicksal entwickeln: es ist das Gegenspiel der Treuen Magd — der aussichtslose Versuch, ursprüngliche Liebeskraft durch den allerbesten Willen zu ersetzen. Dies noch unsichere Stück kann mehr als das erste ein Anfang sein. Könnte der Anfang sein zu einem Gesellschaftsstück, das mit weniger skeptischem Geist und mehr gläubiger Haltung eine nordische Variation des besten Schnitzler vorstellen würde. Und Dinge von solcher formalen und seelischen Gepflegtheit wären für die Bühne der Gegenwart ein wesent-

licher Gewinn, auch wenn sie vielleicht in der zeitlosen Ebene unseres Seins keine umwälzenden Erschütterungen bedeuten.

Neben diesem Bruno Frank ist als ein Talent, wenn noch nicht von höherem Wuchs, so doch gewiß von tieferer Wurzel, ein Chaotiker neben dem Bürgermenschen ein Metaphysiker neben dem Weltmann im deutschen Drama aufgetaucht: der rühmlichst bekannte Bildhauer Ernst Barlach. Hier ist Expressionismus — aber einmal jenseits aller Mode, und voller Notwendigkeit. In dem Plastiker Barlach lebte jene Kraft der Ekstase, die erdhaft breite Geschöpfe wie von einem Sturm des Geistes gebeugt, hingeworfen, getragen erscheinen läßt. Keine seiner Holzfiguren steht für sich allein ein klassisch geschlossenes Individuum; aus allen fährt eine Leidenschaft, die Welt herein und heran reißt. Vielmehr als in irgendeinem formalen Element sind diese Figuren „gotisch" durch diesen übersinnlichen Zug, durch den Wind, der durch sie hindurchgeht: „Du hörst sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fährt." — Und der Wind dieses Geistes weht auch durch Barlachs dramatische Gestalten; sie stehen eigentlich alle einsam im Raum und sprechen mit Gott. Selbst wenn Barlachs Mensch, ‚der arme Vetter', in eine sehr reale niedersächsische Welt gesetzt wird, so löst sein übersinnlicher Blick die waterkantische Wirklichkeit in einen Spuk E. T. A. Hoffmannscher Färbung auf. Reiner aber entfaltet sich sein überwirkliches Wesen in dem schwarzen Märchenraum, welcher sich ‚der tote Tag' nennt: der Sohn, mit dem sichtbaren Geist, der stumm ist, und mit dem unsichtbaren, der redet, der Sohn, mit dem unbekannten Vater, der ihm das Roß

Herzhorn zuführen will, und der Mutter, der zu nah bekannten, die das Roß erschlägt, das ihr Kind ins Leben davonrauben will — der Sohn, der Muttersohn erliegt in Erdenqual — er, der Mensch, „der nicht lernen will, daß Gott sein Vater ist". (Nicht ohne Sinn heißt Gott der V a t e r , der entläßt und hinausführt! — die Mutter hält fest und bindet!) — — In Barlachs Phantasien ist bei aller Übersinnlichkeit nichts Dilettantisches. Bildkräftige Leidenschaft füllt alle Worte, alle szenischen Wendungen. Die dichterische Kraft dieses Bildhauers ist außer Frage; nur sein spezifisch dramatisches Vermögen scheint mir noch unreif in der Gewichtsverteilung: die Worte erdrücken die Handlung, die Bewegungsmotive sind für den düster-mächtigen Dialog noch zu schwach. Aber soviel ist sicher, daß mit Barlach ein Talent von mannhafter Größe in unsere dramatische Knabenwelt getreten ist und daß der weltverschlingende Ausdruck des Ich hier nicht der Jugendstil der Weltunkundigen, sondern natürliche Äußerung einer überströmenden Persönlichkeit ist.

Ein Mann — und Männer tun uns not inmitten des entsetzlich vorlauten Geschreis der Unerwachsenen. Darum muß in der Reihe der Talente noch besonders H a n s W. F i s c h e r begrüßt werden, der höchst selbständige Denker und Dichter, der nach mehrjähriger Pause seinem ‚Flieger' nun ein zweites Drama folgen läßt: ‚Der Motor'. War in dem früheren Stück die Maschine ein Werk, für das ein Mann seine Existenz opfert, so ist sie jetzt schon ein Dämon, der einen Mann und seine Welt mit ihm frißt. Der Kampf gestraffter Menschenenergie mit der Gewalt der Materie gibt beide Mal dem Schauspiel Wucht und Haltung. Vielleicht ist

es allzu stark, zu hart, zu bitter sachlich, kurz allzu männlich; vielleicht wird mancher den Fischerschen Stil als brutal, als zynisch empfinden, weil ihm alle weiblich ausgleichenden sänftigenden Elemente fehlen. Und ohne die ist höchste dichterische Erfüllung vielleicht nicht möglich. Aber dennoch tut es wohl, nach all diesen knabenhaften Verzärtelungen, nach all diesen weibischen Selbstbespiegelungen, nach all diesen Sentimentalitäten der bitterlich einsamen Muttersöhne den Blick auf das Werk eines Mannes zu heften, der sein Recht, das er kennt und anerkennt, am Rechte des Lebens zu messen wagt. Und es ist eine Wohltat, die Worte zu hören, die Hans W. Fischer, der vierzigjährige, in den Düsseldorfer Masken, seinem neuen Werk mit auf den Weg gibt: „Der Mann, der vielseitig Energie ins Leben strahlt, ist interessanter als der Jüngling. Auch sein Bild ins Kunstwerk gesteigert wird interessanter sein. Es ist langweilig, heute so viel Entwicklungsromane lesen zu müssen, die in der Regel damit enden, daß aus dem vielversprechenden Knaben nichts Gescheites wird. Es wird auf die Dauer doch ermüdend werden, in den Dramen der jüngsten Generation immer wieder nur den Jüngling seine Ansprüche anmelden zu hören, ohne daß er Grund zu seinem Anspruch vorweisen kann. Es wird Zeit, daß der Mann wieder in seine Rechte als Held tritt."

3. ‚FRIEDRICH DER GROSSE'

Eine besondere Betrachtung innerhalb der Schar irgendwie talentierter neuer Dramen verdient das Schauspiel in zwei Teilen ‚Friedrich der Große' von Hermann von Bötticher, um der Größe des Talents, aber auch um der Größe des Themas willen. Denn dies hängt von einem gewissen Punkte an zusammen: wenn sich jemand an ein Thema allergrößten Formats wagt und von seinem Stoff nicht als ein vorwitziger Dilettant enthüllt wird, so beweist ihn jeder Grad von Gelingen als ein Talent von besonders hoher Art. Und an Böttichers großem, durch zweimal fünfzehn Szenen geführtem Gedicht ist vieles in erheblichem Grade gelungen.

Ich habe im Anfang des Krieges darauf hingewiesen, wie sich die Vorahnung der preußischen Schicksalsstunden merkwürdig darin gespiegelt hat, daß gleichzeitig drei Dichter schon im Beginn des Jahres 1914 den am meisten preußischen Tragödienstoff der Welt ergriffen hatten: jenen Kampf, der den jungen romantischen Fritz unter den Hammerschlägen des furchtbaren väterlichen Realismus zum großen Friedrich schmiedete. Jetzt hat nach drei Jahren Krieg, in der Schweiz interniert, ein preußischer Edelmann, der ein Dichter ist, dies Thema wieder aufgenommen. Aber nun genügt dem schicksalübersättigten Blick nicht mehr der eine balladeske Moment, an dem jene drei Dramatiker sich genügen ließen: der Fluchtversuch und die Hinrichtung des Freundes Katte, — dies bleibt nur die erste, wenn auch als die erste die entscheidende Station eines Passionsweges, der nun in seiner ganzen Ausdehnung gezeigt

werden soll. Friedrich und die Tragödie seiner Größe, die Vereisung einer Feuerseele an der Welt, in ihrem Beruf, das ist das Thema. Dies Schauspiel schreitet von 1730 bis zum Tode des Monarchen 1786.

Solch einen riesenhaften Karton ganz mit Lebensfarben zu füllen, dazu wäre ein Shakespeare nötig; hier sind neben lückenhaftem und blaß skizziertem so viele wichtige Partien gelungen, daß doch ein starker Eindruck vom Weg und Willen des Ganzen, von der geplanten künstlerischen Einheit entsteht, und das zeigt einen Shakespeareschüler hohen Grades an. Bötticher legt einen Grund von Shakespearescher Breite: Er zeigt in Milieuszenen von großem Wurf Heer und Volk und Hof des brutal pflichttreuen, selbstlos despotischen Friedrich Wilhelm, so wie er später die Tafelrunde von Rheinsberg und von Sanssouci, das Arbeitskabinett und das Feldlager des geistreicheren und schmerzensreicheren Sohnes hinzustellen weiß. Dann schleudert er, fest auf dem Grunde dieser geschichtlich gebauten Welt stehend, in planvoll lockerer Folge die Szenen hin, in denen das Schicksal vorwärtsspringt: Vater und Sohn beim Fluchtversuch, der Abschied von Katte vor der Hinrichtung, der Sohn und der Vater auf dem Sterbebett; und später der König in der Aufbruchsnacht des Siebenjährigen Krieges mit dem englischen und dem sächsischen Gesandten, der König mit seinen Generälen bei Kollin, der König mit dem Grafen Brühl nach dem Friedensschluß. Aber als höchste Shakespearsche Weisheit hat Bötticher auch begriffen, daß ein Gebirge nicht aus Spitzen, ein Meer nicht nur aus Wellenhöhen besteht und daß das erschütternde Gefühl des Lebens durch ein breites Werk gerade dann am stärksten zu uns kommt, wenn zwischen die großen

Aktionen handlungsunwichtige Szenen gelagert sind, die die Schwere des schreitenden Schicksals, die Atmosphäre der Tragödie in zufällig Anwesenden, in bloßen Mitläufern spiegeln. Gerade dadurch wird uns ein Gefühl von der alles durchdringenden Macht des Heroenschicksals. So wie die Szene des Gärtners in ‚Richard II.' oder die Nachtwachen in ‚Antonius und Cleopatra' stehen, so hat Bötticher in seine Friedrichstragödie ein paar nächtlich jagende, geheimnisvoll raunende Reiter gestellt; einen Pagen, der sich auf dem Hoffest in listigen Reimen schaukelt, und als allerschönstes einen Frühlingsmorgen im siebenten Kriegsjahr, wo auf dem Marketenderwagen Pionier, Husar und Marketenderin die nahende Friedenserlösung wittern und wie im Sonnenregen nach dem Gewitter das Bild des müdegekämpften und doch unbeugbaren Herrschers in den einfachsten Herzen leuchtet.

Soviel künstlerisches Können in all diesen Szenen steckt — es reicht doch nicht aus, um den ganzen ungeheuer komplizierten Geschichtsvorgang, der unlösbar mit diesem tragischen Leben verknüpft ist, in fühlbare Gestalt zu wandeln. Namentlich der zweite Teil, wo nun nicht mehr der Vater als dramatisch faßbarer Gegenspieler da ist, sondern die ganze große feindliche politische Welt, bringt Bötticher Gefahren. Er hat eine etwas frostige Hilfskonstruktion errichtet, einen Jesuiten Guarini, der als Dämon der gefühltötenden Weltbeherrschung, seinem gefühlvollen deutschen Schüler Michael das Schicksal Friedrichs als Beispiel vorführt. Aber auch diese Allegorie reicht nicht aus, und es gibt Stellen, wo in gut dilettantischer Art unter sehr schwachen Vorwänden ein paar Abschnitte aus Kauers Geschichts-

tabellen vorgetragen werden, damit die Handlung dann weitergehen kann. Es gibt in der unkünstlerischen Anleihe bei unserem Geschichtsgefühl sogar ungeschichtliche Überflüssigkeiten: Prinz Eugen war bei Friedrichs Regierungsantritt schon vier Jahre tot, Kant vor Ausbruch des Siebenjährigen Krieges noch gänzlich unberühmt, wozu also ihre Gestalten und Namen auf eine Szene zwingen, in die sie nicht hingehören? Bei einem planvollen Aufbau ganz auf historischem Grunde muß man auch kleine sonst gleichgültige Anachronismen Böttichers als stillos ablehnen: weder die ‚Guillotine' noch Uhlands ‚Guter Kamerad' gehören in die friderizianische Welt. Wer unser Geschichtsgefühl einmal in Anspruch genommen hat, darf es dann nicht beliebig verletzen. Auch die Sprache Böttichers, die im allgemeinen in einer sehnigen, stark sinnbildlichen Aufschwungs fähigen Prosa einherschreitet, hat solche Spuren jugendlicher Lässigkeit, wenn sie ohne einen Grund und ohne jede Gewinnaussicht zuweilen ins Jambische umspringt und dann mit Wortumstellungen arbeitet, die lediglich unnatürlich wirken: „In Furcht mich zu versetzen", — „war das der Kronprinz noch?" — „der Regen hat die Augen mir geblendet" — die Wirkung solcher Verschränkungen ist das Gegenteil von poetisch steigernd und lebendig.

All solche Unreifheiten sind aber gering neben der künstlerischen Kraft, mit der hier nicht nur viele Einzelheiten stimmungsmäßig geglückt sind, sondern vor allem der große Gang der inneren Entwicklung dichterisch durchgehalten, künstlerisch klargemacht ist — „Es ist Wirklichkeit!" Damit stürzt der Jüngling zusammen, wenn Kattes Kopf fällt — „Wenn jemand nach mir fragt,

ich habe das Fest verlassen", damit schließt der Kronprinz die Szene auf der Hochzeit Wilhelminens, in der er den Befehl des Vaters zur Ehe mit der ungeliebten Frau entgegennimmt — „Fort süßer Schemen! Der letzte Schemen fort!", damit bricht Friedrich die unerfüllte Erotik eines Rheinsberger Festes ab. Und die Hand des sterbenden Vaters in der seinen, fühlt er „Ich bin im tiefsten Herzen dein" und hört das „Rauschen der schweren Fittiche". Und der Beruf, das Wirklichkeitbezwingen, das Königswerk schlingt ihn ein. Wenn er jetzt auf dem Hofball tanzt, so ist das nur noch politische Aktion und gegen das vergeblich auf Antwort wartende Österreich so gut wie eine Kriegserklärung. Vom geistreichen Schwatz der Menzelschen Tafelrunde bricht er auf und antwortet auf bestürzte Fragen: „Was ist? Was immer war. Der Kampf, sonst nichts. Lebt wohl." Und dann in der Nacht vor dem Einmarsch in Sachsen herrscht er den aus tiefem Schlaf herbeizitierten englischen Gesandten mit prachtvoller Epigrammatik an: „Er bildet sich scheinbar ein, wenn man mit dem König von Preußen verbündet ist, kann man wie ein gewöhnlicher Mensch schlafen!" Unter dem Gewicht der Tat, der ungeheuren Verantwortung, des europäischen Hasses stöhnt er im Halbschlaf in nächtlichem Alpdruck wie aus Gethsemane-Schmerzen auf, ruft es seinem Dämon zu: „Verschone mich. Ich bin ein König, aber sieh, ich schäme mich nicht, ich schreie in dein unerbittliches Gesicht! Du bist so unersättlich, so ohne Lächeln, ich sehe keine Täler in deinem Blicke, die noch voll Frühling sind. Alles ist Felsengestein, hartes Gestein." Noch einmal schreit er auf im Dunkeln gegen sein Schicksal; aber wie durch die Nacht des Dresdner Schlosses die Freunde

herbeieilen, sitzt der König wieder am Schreibtisch, und Schwerin spricht: „Der König hat geträumt — kommt, mitleidende Brüder.“ Und dann geht es durch die Niederlagen von Kollin und Kunersdorf (daß eine Szene des großen Wiederaufraffens und Siegens dazwischen fehlt, ist vielleicht ein Mangel) immer tiefer hinein in den Pfad der versteinernden Pflicht; der Mensch stirbt und der Heros wächst. Wenn nach ungezählten Hiobsposten der Tod der Mutter gemeldet wird, und der König nur noch antwortet: „Sehr schön, sehr schön, sie ist im rechten Augenblick gestorben“, so schwächt auch der starke Anklang an Macbeth kaum die Wirkung, weil dieser Moment naturhaft aus der Furchtbarkeit des bis hierher gestalteten Lebens gewachsen ist. Da ist dann ‚Friedrich der Große‘ vollendet — der von der volkstümlichen Gemütlichkeit so weltweit entfernte, der fast bösartig weltüberlegene „Alte Fritz“, der spricht, wenn man ihm zum Friedensschluß als dem schönsten Tage seines Lebens gratuliert: „Ihr seid voreilig, geht. Des Lebens schönster Tag ist der, an dem man es verläßt.“ Alles Private stirbt ab, er „braucht keine Zärtlichkeiten“ mehr, und er stirbt allein in seinem Lehnstuhl, tief in sich ein unerfülltes Sehnen nach Blut, nach Menschlichkeit, nach Güte, aber all sein Sichtbares verwandelt in den „bröckelnden Granit“ des Werks, der Pflicht, des Reiches.

Wie Bötticher die Schicksalslinie dieses Menschen gezogen hat, umreißt sie mehr als das persönliche Schicksal, gewinnt sie wahrhaft geschichtliche Größe. Es ist wirklich die Tragödie Preußens. Daß aber dies große Gedicht auf einer preußischen Bühne zurzeit nicht gespielt werden darf — diese Tatsache könnte manchen

als ein bitter bedenkliches Satirspiel zur Tragödie erscheinen. Es wäre schlimm, wenn man daraus ablesen sollte, daß Preußen sich heute dem Anblick des eigenen Schicksals, der eigenen Größe und Tragik nicht gewachsen fühlt.

4. ABERMALS GEORG KAISER

Das Problem Georg Kaiser, von dem ich vor zwei Jahren zuletzt redete, ist noch reizvoller und noch beunruhigender geworden. Fünf neue Dramen hat die schwindelerregende Produktionskraft dieses Dichters an die Öffentlichkeit gebracht. Diese unwahrscheinliche Fülle soll sich daher schreiben, daß Georg Kaiser, lange Jahre von gleichsam nur latender Produktion, viele alte Entwürfe jetzt nur fertig arbeitet oder gar nur herausgibt. Aber wenn dies die Menge der Produkte erklären kann, so erklärt doch die übrigens etwas schwankende Angabe Kaisers über die Entstehungsreihenfolge dieser Stücke kaum den ungeheuren Tonwechsel, die tiefe Ungleichartigkeit zwischen diesen Stücken. Immerhin fängt es sich ein wenig an zu lichten: Die letzten fünf Dramen, wenn anders sie nicht wieder durch ganz neue dementiert werden, gestatten doch wenigstens den Versuch, eine Leitlinie des Kaiserschen Wesens zu finden, die merkwürdigen Gegensätze, in denen er sich freilich auch jetzt bewegt, auf eine vorläufige Formel zu bringen.

In Kaiser steckt ein ganz simpler Theatermann, der mit kindlichster Spielfreude und außerordentlichem Geschick dem altbewährten Apparat seine Wirkungen entlockt: die ganz zarten und die ganz groben, wie es eben trifft. Gleichzeitig aber steckt in ihm ein Kulturmensch, der das Theaterstück zum Ausdruck ganz persönlicher Bedürfnisse braucht und sich um den Effekt zunächst gar nicht kümmert. Der Fall kompliziert sich aber dadurch nun weiter, daß auch diese menschlichen Bedürfnisse des Dichters Kaiser nach zwei sehr ver-

schiedenen Richtungen zu weisen scheinen, deren Einheitspunkt schwer zu finden und für mein Gefühl trotz neuerdings bewußten Strebens auch von Kaiser selbst noch nicht sicher erreicht worden ist. Einerseits beherrscht diesen Dichter eine Sinnlichkeit, die keineswegs naturhaft rein, sondern von höchstem Kulturraffinement ist, getränkt mit allen Giften des Bewußtseins und deshalb das Zynische und Perverse oft genug streifend. Von hieraus erklären sich die Erstlingsstücke mit dem etwas dumpf schwelenden erotischen Einschlag und die bösartig komplizierten Erotika der ‚Jüdischen Witwe' und des ‚König Hahnrei', die peinlich groben Sexualia des ‚Zentauern' und die ungemein feinen und geistreichen der ‚Europa'. In diesem letzten hochstehenden Werk findet freilich schon eine Berührung mit einer andern und zunächst entgegengesetzten Geistesrichtung Kaisers statt, die sehr dunkel schon in früheren Werken, sehr rein in den ‚Bürgern von Calais' und sehr seltsam verschränkt mit dem sinnlich-sensationellen Zug in ‚Von morgens bis mitternachts' zu spüren war: eine gleichsam fleischlose, freischwebende Intellektualität, ein Rationalismus herrschsüchtigster Art, der das Blut verachtet und seine dunklen Triebe in lichtere Ordnungen auflösen will. Diese Intellektualität ist dadurch bedeutend, daß sie nicht, wie etwa die Sternheimsche, eine reine Gehirnkraft ist, mit der man die eigentlich erlebten, rein sinnlichen Dinge zwar in höhnische Distanz rücken, aber keineswegs bereichern oder gar durch Höheres ersetzen kann. Die Kaisersche Intellektualität, die sich in einigen seiner Werke ankündigt, ist eine seelische Kraft, ist nicht bloßer Verstand, sondern Vernunft, hat etwas schöpferisch Bauendes, etwas Göttliches, das an die Stelle dumpfer

Getriebenheiten treten will. Vorläufig freilich scheint mir, daß der sinnliche und der geistige Zug bei Kaiser noch keine organische Einheit geben — sie kreuzen, sie hemmen einander oft: das Leibliche erscheint dann in der Sprache des Intellekts dünn, das Geistige in den Bildern, Szenen von zu raffinierter Sinnlichkeit willkürlich und gesucht. Und trotzdem ist in beiden eine Stärke, die immer wieder zuzuhören zwingt.

Kaiser hat sich eine Sprache geschaffen, die in ihrer kargen Knappheit, ihrer Kälte und Kürze sehr an Sternheim erinnert, aber er bringt sie in ein so fiebriges Tempo, in einem so raffiniert sich steigernden Rhythmus, daß eine Wärme gleichsam durch Reibung entsteht, daß diese kalten Sachlichkeiten sich zu einer glühenden Rhetorik steigern; die übt dann eine Wirkung, die von dem freilich übermäßig angespannten Verstand auf die Nerven und von da bis an die Schwelle der Seele geht. In diesem kalten Pathos, diesem hitzigen Abstrakten baut Kaiser nun seine beiden Arten Dramen: Zunächst zwei, die die Linie jener ‚Bürger von Calais' aufnehmen, in denen nach einer neuen rationalen Sittlichkeit der Gesellschaft getrachtet wurde. ‚Die Koralle' greift das Problem der kapitalistischen Gesellschaft an: Der Milliardär, der aus den schlimmsten Tiefen des Proletariats stammt, erkennt die Flucht vor seiner furchtbaren Jugend als seine Lebensaufgabe. Er hält sich deshalb für alle Berührungen mit dem Peinlichen des Lebens einen Doppelgänger als Sekretär (nur durch eine Koralle an der Uhrkette für seine beiden Leibwächter unterscheidbar), und er hofft vor allem, in seinen beiden Kindern, denen er die fleckenloseste Jugend gibt, sich als ein ungetrübt Seliger zu erneuern. Das letztere mißlingt naturgemäß, weil di

jungen Menschen den Konflikt, den man ihnen vorenthält, als höchsten Reiz suchen müssen und nun die Sache der Enterbten gegen den eigenen Vater zu führen beginnen. Aber dann sollen wir glauben, daß dem Milliardär ein viel widernatürlicheres Experiment gelingt: Neidverzehrt erschießt er den Sekretär und Doppelgänger, als dieser von seiner idyllischen Jugend schwärmt, und vertauscht die Koralle, um sich dann von dem Untersuchungsrichter, Sohn und Geistlichen ganz in die Rolle jenes von der Wurzel aus Glücklichen hineinreden zu lassen und zufrieden zu sterben. — Daß eine Autosuggestion so grober Art über alle elementaren Hemmungen hinweg ein echtes Glücksgefühl bereitet, scheint mir eine rein literarische Zumutung, die dichterisch nicht nachfühlbar, dramatisch nicht tragfähig ist. Das psychologisch-sinnliche Raffinement der Doppelgängergeschichte, der Kriminalfall, stört die Reinheit des ethischen Pathos, das nur in Einzelheiten bedeutenderen Ausdruck findet. Viel größer und klarer und sicher das konsequenteste Werk des geistigen Georg Kaiser ist dann die Fortsetzung der Koralle ‚G a s'. Hier ist der Milliardärssohn Held, der schon begriffen hat, daß man dem Leben nicht davonläuft, daß man eine Befriedigung von ihm erkämpfen muß. Sein ungeheures Vermögen steckt in Werken, die ein neues, die ganze Weltwirtschaft tragendes Gas erzeugen. (Hier ist die Jules Vernesche Erfindung viel einfacher und sinnbildlich kräftiger als in der ‚Koralle' — sie kompliziert nicht, sie vergrößert nur das Motiv.) Diese Werke hat er in ein Gemeineigentum aller Arbeiter verwandelt. Aber, als die Naturgewalt einer Explosion alle technischen Berechnungen über den Haufen wirft und ungeheures Unheil stiftet, merkt er, daß noch nichts gebessert ist, wenn man

nur die Spitze der kapitalistischen Kultur, die Profitverteilung, ändert. Die Menschen bleiben Maschinenteile, leblos und in Feindschaft mit der Natur. So will er seine das industrielle All erhaltenden Fabriken nicht wieder aufbauen, will seine Menschen von den Maschinen zur Natur zurückführen, zu freien Siedlungsgenossenschaften. Da aber werfen sich ihm die ersten seiner bisherigen Gehilfen, Schreiber und Ingenieur, die leidenschaftlicher als der Meister in dem Werk drin stecken, entgegen. Die dämonische Lebenskraft, die nun in dem Menschen erzeugten Werk, in der ‚bete humaine' selber steckt, wehrt sich gegen die Vernichtung. In der Redeschlacht reißt der Ingenieur die Arbeiter, die eben noch ihn als den Schuldigen an der Explosion verwünschten, zu sich hinüber; sie wollen nicht Bauern werden, sie erzwingen den Wiederaufbau ihrer Maschinenzwingburg. Der Milliardärssohn bleibt besiegt, nur mit der Hoffnung auf ein neues Glück zurück. Dieses Stück ist in ganz großen geistigen Linien geführt; die Menschen sind nicht individuell, sind reine Träger einer Idee, die rhythmisch gegeneinander sprechen auf einer nur geometrisch umrissenen, farblos bedeutsamen Szene. Aber so starke Leidenschaften spannen sich in Stimme und Gegenstimme, daß dieser Annäherung an das Oratorium einerseits, an den platonischen Dialog andererseits noch eine entschieden dramatische Wirkung erhalten bleibt. Ein kalt-großer Freskenstil in seinen symmetrischen Linien von großzügig geistiger Wirkung.

Nur eine letzte schwer wägbare, kaum auszusprechende Nuance macht mich ungewiß, ob dieser Geist die leidenschaftliche Lebenssache eines Dichters oder das Thema eines sehr klugen, sehr kultivierten Literaten ist. Zuletzt,

wenn nicht mehr das virtuos gemeisterte Pathos großer dialektischer Spannung hinreißt, wenn ein ganz einfacher Ton aus Resignation und dennoch Glauben verlangt wird, klingt alles merkwürdig dünn und banal. Und da regt sich wieder das Gefühl, daß hier vielleicht doch nicht eine geistige Leidenschaft sich eine Theaterform geschaffen — sondern eine Theaterleidenschaft sich der geistigen Dinge als Stoff bemächtigt hat. Darin aber liegt für das Gefühl der meisten Menschen eine peinliche Verkehrung der Wertfolge. Wo Form den Inhalt meistert, ist Unnatur und zuletzt keine Frucht.

Ziemlich sicher scheint mir der Vorrang des Theatralischen in den beiden Dramen, die nun wiederum von dem raffinierten Erotiker Georg Kaiser geschrieben sind: das ‚Frauenopfer' und ‚Der Brand im Opernhause'. Die Mache ist bei beiden sehr glänzend, sehr raffiniert. Mit wenigen Stunden Zeitraum und kaum mehr als vier Personen kommen beide Dramen aus; eine politische Inquisition bildet hier, eine furchtbare Brandkatastrophe dort den näheren Hintergrund, eine zusammenbrechende Gesellschaft in beiden Fällen den weiteren. In beiden Stücken wird durch Vorgänge, die Kaiser mit erotisch entfesselter Redekunst auskostet, männliche Eifersucht zu tobendem Wahnsinn gereizt und schließlich von verborgener Frauengröße tief beschämt. In dieser Beschämung liegt das betonte geistige Ziel; aber der künstlerische Eindruck ist unbedingt, daß für Kaiser der Weg durch die schrecklichsten Schluchten der Sexualität, der Taumel durch die schon im ‚König Hahnrei' bis zum Schwindel umkreisten Abgründe der körperlichen Eifersucht das ursprünglich Gegebene gewesen ist. Die

ethische Pointe wirkt wie die Zutat eines kultivierten Pflichtgefühls, eine literarische Koketterie höherer Ordnung. Denn allzu knapp und kurz wird die Tugend skizziert, um sich als Eindruck gegen das üppig gemalte Laster durchsetzen zu können. Die erotischen Kreuz- und Querwege aber, die uns Kaiser nachgehen heißt, sind von einer so überaus raffinierten Psychologie, daß sie schon beim geduldigen Lesen oft schwer verständlich bleiben und auf der Bühne den Effekt der sonst so glänzenden theatralischen Komposition lähmen müssen. Dies psychologische Zicksack steht wiederum in einem merkwürdigen Gegensatz zu jener starken Gradlinigkeit, die Kaiser im ‚Gas' als Voraussetzung aller dramatischen Kraft sehr wohl begriffen hat.

Dennoch bleibt auch auf diesen beunruhigenden Mischprodukten ein merkwürdig funkelnder, schimmernder Reiz. Und das in jedem Fall ungewöhnliche Talent Kaisers bestätigt sich vielleicht am aller frappierendsten in einem kleinen, bisher nicht der weiteren Öffentlichkeit vorgelegten Akt ‚Juana'. Hier ist dem banalsten aller Themen geradezu mit Gewalt ein neuer Reiz entrissen. Enoch Arden! — der totgeglaubte Mann, der wiederkehrt, findet die geliebte Frau als Gattin seines allerbesten, hingebungsreichsten, treuesten Freundes. Alle Freundschaft versinkt, die beiden wollen sich an den Hals, setzen schließlich einen Giftbecher auf den Tisch, und der, dem die Frau ihn zufällig zuerst reicht, soll trinken. Sie erfährt aber die Absicht und trinkt selbst: „Liebe — die ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde. Freundschaft — bei euch — unter Männern, die ist so selten — man muß sie schützen." Über der Leiche lebt die Freundschaft der beiden wieder auf. Wie in den beiden andern Dramen

also ein „Frauenopfer", das den Geist über den Brand der Sinnlichkeit triumphieren läßt. Aber in der Wucht dieses Einakters, der ein fabelhaftes Tempo und prachtvolle rhythmische Zuspitzungen hat, kommt man nicht zu einer prüfenden Besinnung, die die Echtheit des triumphierenden Geistes vor der Masse der ausgebreiteten Sinnlichkeit bezweifelt. Hier freut man sich einfach über das Können und die Kultur dieses ungewöhnlichen Theatralikers. Und diese Eigenschaft bleibt zunächst einmal das Sichere in dem immer noch reizvoll beunruhigenden Problem Georg Kaiser zurück.

5. ERSTARRUNG UND BEWEGUNG

Wenn man sich zur Aufgabe gesetzt hat, mit der messenden Leidenschaft des Kritikers, (daß heißt mit dem Willen durch die vergleichende Auflösung von Kunstformen ein tiefer begründetes Kunstgefühl aufzubauen) die Bewegung der dramatisierenden Kräfte im gegenwärtigen Deutschland zu verfolgen, so hat man damit noch keineswegs die Pflicht übernommen, in die Betrachtung einzutreten eines jeden Werkes, das ein irgendwie namhafter und im Beginn seines Schaffens vielleicht auch dramaturgisch interessanter Autor im weiteren Verlauf seines Lebens produziert. Und zwar eben deshalb, weil es sich fruchtbarerweise nur um die Betrachtung b e w e g t e r und also bewegender Kräfte handeln kann, weil ein Problem von Reiz und Interesse sich nur dort bietet, wo die innere Wandlungskraft des Dichters auch sein Verhältnis zur dramatischen Form mit jedem neuen Werk neu und bedeutsam gestaltet, wo der Reichtum des dichterischen Erlebens groß genug ist, um mit jedem neuen Stoff aus der Tiefe erneuten Weltgefühls auch eine wirklich neue Variation dramatischen Schaffens hervorzubringen. Wo aber das Erlebnis des Dichters das immer gleiche bleibt, das sich tyrannisch und eintönig jeglichen Stoff zu totem Dienst unterordnet — statt in eheliche Wechselwirkung mit ihm zu treten — wo der Stil zur Manier erstarrt ist, da hat auch der dramaturgische Kritiker nichts mehr zu suchen, weil zugleich mit dem menschlichen Interesse an dem starr gewordenen Autor das ästhetische Interesse an seinem einem (wenn auch beliebig oft mit äußerer Stoffveränderung niedergeschriebenen!) Werke, erlischt.

Daraus ergibt sich, daß der dramaturgische Kritiker, dem sein Thema nicht von dem Tageskonsum der Bühnen aufgezwungen wird, sondern der schon mit der freien Wahl seiner Themen den Akt wertender Unterscheidung beginnt, nicht nur auf die ganze ungeheure Masse reindilettantischer und rein theater-geschäftlicher Produkte verzichten darf und muß, die alltäglich durch seine Finger laufen; er darf nicht nur die Produktion der erfolgreichen Kulissenreißer (wenn er einmal ihr Wesen ablehnend dargelegt hat) ignorieren, und ebenso das krampfhafte Fortwursteln von Dichtern, deren Kraft längst erloschen ist und deren Betriebsamkeit sich nun halb ins Dilettantische und halb ins Geschäftliche entwickelt. Die fortdauernde Stückeverfertigung von Sudermann und Dreyer interessiert hier so wenig wie die von Halbe oder Hirschfeld. Auch daß etwa Ernst Hardt immer noch Stücke schreibt ist ein Faktum, für das sich der freie Kritiker, den nicht Zeitungsreferentenpflicht an den Ablauf der Theatergeschäfte schmiedet, nicht mehr zu interessieren braucht. Seit der ‚Gudrun' sind diese schweißvollen Bemühungen, wirkliches Erleben durch literarische Einfühlungen zu ersetzen ihrer hoffnungslosen und schädlichen Art nach wohl endgültig klar. Und da sie späterhin, bei abnehmender Theaterkraft nicht einmal mehr zu äußeren Erfolgen geführt haben, verpflichtet auch Abwehr öffentlichen Schadens nicht mehr zu ihrer Betrachtung. — Darüber hinaus darf der dramaturgische Kritiker aber auch die Beschäftigung mit Dichtern einstellen, die im vierten, fünften und sechsten Werk beweisen, daß ihr ursprüngliches Verhältnis zum Leben, die Quelle ihrer dramatischen Kunst zwar noch nicht versiegt ist, daß ihnen aber völlig die Kraft der Erneuerung,

der fortschreitenden Verwandlung, der Reichtum fehlt, um im inneren Sinne des Wortes wirklich „neue“ Werke zu schaffen. Es ist kein Grund, sich mit einem ursprünglich reizvollen Stück neu zu beschäftigen, weil sein Verfasser es zum siebenten Male schreibt — zumal sich von selbst versteht, daß es bei diesen Wiederholungen nicht besser, sondern schwächer und immer schwächer wird.

So konnte zum Beispiel, wie mir scheint, für das dramaturgische Interesse schon lange die Produktion Arthur Schnitzlers ausscheiden, auch wenn er in immer neuen Theaterstücken seine leichtsinnige Melancholie, seine schmerzlich unüberlegene Skepsis entfaltet. Die Art, wie er seine Meinung von der Unzuverlässigkeit aller Ideen und Leidenschaften an irgendwelchen Lebensausschnitten zur Geltung bringt, wird notwendig immer schematischer und rhetorischer; das persönlich lyrische Element, die Hingabe an den Menschen tritt in jener Variation französischer Theatertechnik, die er beherrscht, immer mehr hinter die bloß witzige Konstruktion zurück (‚Komödie der Worte!‘). Und da er wohl das Zeug, aber nicht die literarische Bescheidenheit hat, einfach einen guten Schwank zu schreiben, so verdirbt er die lustigsten Theatereinfälle durch die lähmenden, verschleppenden Ausbrüche seiner skeptischen Lebensbetrachtung (‚Fink und Fliederbusch‘). So wird es in der Folge schwerlich noch nötig sein, in einer fortgeführten Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas auf Arthur Schnitzler zurückzukommen. Zugleich mit Schnitzler kann man noch ein paar seiner Landsleute endgültig verabschieden: etwa Thadeus Rittner, der im Anfang seiner Bahn eine besondere

Note von phantastisch realistischer Kraft aus Schnitzlers melancholischer Erotik zu entwickeln schien, (‚Unterwegs'), der aber bei recht schwachen und stilunsicheren Stücken zwischen frostigem Witz und banalem Lyrismus gelandet ist. (‚Der Garten der Jugend') zum Beispiel. Auch der Fall Karl Schönherrs kann nun wohl als endgültig erledigt gelten. Daß eine gewisse symmetrische Großzügigkeit seiner Komposition nicht die Folge überlegen bändigender Geisteskraft, sondern die Tugend einer Not, des Mangels an stofflichem Reichtum, an mannigfaltigem Weltbesitz ist — — — darüber kann wohl kein Zweifel mehr sein. Daß einige Erlebnisse, namentliche solche, die zwischen dem Landmenschen und seiner Scholle spielen, bei Schönherr echt empfunden sind, glaube ich noch heute; aber daß die Art wie er diese paar Motive durch rastlose Wiederholungen, Unterstreichungen, Auseinanderlegungen und Gegenüberstellungen theatralisch ausbreitet, sehr grob und schließlich kitschig und unecht wirkt, das möchte ich ebensowenig bestreiten. Bei alldem ist Schönherr mit seinem primitiv richtigen Sinn für Antithesen-Wirkung nicht nur eine gründliche Theaterkraft (der enorme Theatererfolg des ‚Weibsteufel' hat seine durchaus zureichende Begründung!) — — — in seiner groben Großzügigkeit steckt auch etwas im tieferen Sinn dramaturgisch Anregendes. Nur daß etwa ein ausgezeichneter Plakatzeichner immer noch kein Freskomaler ist! Ein Stück wie ‚Volk in Not': erster Akt, der Sandwirt führt alle Männer vom Adlerhof mit sich in den Krieg — — zweiter Akt, alle diese Männer, Vater und Söhne, fallen in dem Kampf: — — — dritter Akt, der Sandwirt kommt allein mit der Todesbotschaft zu den Frauen zurück — — —

solch ein Stück mußte, um mehr wie ‚Florian Geyer' und ein höherer ‚Tell' zu sein, einen mindestens gleich großen Inhalt an lebendigen Motiven in seinen Rhythmus zwingen; es ist aber in Wahrheit viel weniger, weil es seinen großen Umriß beinah leer läßt. Ein ausgezeichnet gemachtes Plakat für die xte Kriegsanleihe übertrifft an monumentaler Deutlichkeit vielleicht den schönsten Rembrandt; aber an künstlerischer Lebenskraft wird es binnen kurzem von der kleinsten Federzeichnung des großen Meisters geschlagen. Und so wird man wohl sich weiterhin mit dieser Papiermachee-Monumentalität Schönherrs nicht mehr beschäftigen müssen.

*

Aber auch jüngere Kräfte, solche, in denen sich das Leben der nicht mehr impressionistischen, mehrmenschengläubigen Generation zu regen begann, solche, die vor fünfzehn oder zehn Jahren Hoffnungen waren, als Neuerer erschienen, sind inzwischen in ihrer Begrenztheit so deutlich und in ihrer Erstarrung so offenbar geworden, daß der Kritiker, der eine Ökonomie seiner Zeit und Kraft als grundlegende kritische Leistung durchzuführen verpflichtet ist! sich die weitere Betrachtung ihrer dramatischen Arbeiten versagen muß. — Frank Wedekind und Hermann Essig sind gestorben; aber der Glaube an eine irgendwie noch bedeutsame Entwicklung dieser großen Talente mußte lange vor ihnen sterben. Frank Wedekind ist verkümmert in der Seelen-Enge seiner sexuellen Monomanie, in der geistigen Wirrnis seiner vom bürgerlichsten Geschäftssinn durchkreuzten grotesken Ideologie der reinen Sinnlichkeit. Nach dem rohen und wirren ‚Simson' und einem von all seinen

eigentlichen Kräften verlassenen, unglaublich sinnlosen und dilettantischen ‚Bismarck' kam noch ein ‚Herakles', der in etwas gehaltenerer Form und mit manchen Nachklängen einstiger Dichterkraft doch nirgends eine Erweiterung des alten Kreises brachte, in dem die Geschlechtlichkeit als einziges Problem diese starke Leidenschaft umherhetzte. — Hermann Essig war in seinem Lebensumblick nicht so durch sexuelle Scheuklappen begrenzt wie Wedekind. Er sah den Kampf der Menschen noch mit vielen andern Gewalten als mit denen des Geschlechts; aber alles was er sah, sah er mit einem verzerrten, kranken Blick an. Nicht mit der grandiosen Bewußtheit Wedekinds, sondern mit einer peinlichen Zwangsmäßigkeit liefen ihm Menschen und Szenen, die er mit großem heftigem Temperament ergriff, immer wieder ins animalisch Gemeine, schmutzig Tierhafte — in eine Sphäre, wo mit dem Menschlich-Geistigen auch das künstlerische Interesse einfach aufhört. Und daß dies nicht der gewollte Inhalt, das ja immerhin diskutable Thema einer klar zielenden Kraft war, sondern einfach ein menschliches Versagen und ein künstlerischer Defekt, läßt sich formal an seinen zahlreichen, im Anlauf fast stets imponierenden Dramen belegen: durch die unübersichtliche Wirrnis, in die sie nach kurzer Zeit alle rein stofflich, handlungsmäßig geraten. Diesem bedeutenden Temperament fehlte es zu sehr an organisierendem Geist, als daß man von seiner noch länger dauernden Produktion etwas hätte erhoffen dürfen. — Eine annähernd ähnlich zynische Auflösung alles Ideellen — (er beliebt das Geistige als ‚Metapher' zu bezeichnen) gab K a r l S t e r n h e i m in seiner Komödie; freilich stammte sein Zynismus nicht aus der dumpfen Unklarheit heftigen

Blutes, sondern aus der blasierten Kälte eines nichts als witzigen Kopfes. Karl Sternheim lebt noch; aber seine dramatische Entwicklung und das Interesse an seiner Produktion kann mindestens für ebenso abgeschlossen gelten, wie der Fall Wedekind oder Essig. Eine Zeitlang zeigten seine Satirspiele ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben' in der Linie ‚Kassette' — ‚Hose' — ‚Schippel' — ‚Snob' — ‚1913' noch eine gewisse Steigerung im Stofflichen, vielleicht auch in der Intensität. Dann gab er in seinen Dramen wie in seinen Novellen nahezu bloße Wiederholungen, die immer mechanischer und schwächer wurden. Und als er (in der Komödie ‚Perleberg') zum erstenmal etwas Positives zu geben versuchte, und zwischen seine gierigen Philisterfratzen einen wirksamen Träger der Menschenliebe stellen wollte, da tat die banale Rührseligkeit, die romanhafte Blässe dieses lungenkranken Volksschullehrers in ihrer großen Unlebendigkeit erst ganz deutlich die innere Armut und die starre Begrenztheit von Sternheims Talent dar.

*

Noch andere vor einem halben Menschenalter bedeutsam Neue leben und arbeiten, ohne daß in ihren Arbeiten irgendwie neues Leben zur Betrachtung einlüde oder Hoffnung erweckte. H e r b e r t E u l e n b e r g wird von seinem starken dumpfen Blut in immer engeren Kreisen um ein literarisches Vorbild herumgetrieben. Etwas wie die Übersetzung von E. T. A. Hoffmanns realistisch-romantischem Spuk ins Theatralische schwebt ihm vor. Statt seiner allzu vollblütigen, zu parteiisch geliebten wilden Männer, den monologischen Helden ohne Gegenspielern, schafft er jetzt wesentlich romantisch

schwärmende, halbtolle Verächter aller Realität, die ihren Weltschmerz in mehr oder weniger schönen Reden zwischen den mit sehr geringer Sachkenntnis verhöhnten Vertretern der Lebenspraxis umherschweifen lassen. Das dramatische Gerüst wird immer brüchiger, die romantischen Charakterscherze immer gewaltsamer, der lyrische Reiz immer dünner, die literarischen Abhängigkeiten immer größer. (Von Eulenbergs letzter Produktion hat zum Beispiel ‚Die Insel' etwas reinere Umrisse als der keineswegs bloß im stofflichen Inhalt höchst konfuse ‚Irregarten' und die ganz verkrampfte ‚Nachtseite' — aber dafür ist dieser Umriß einfach von Shakespeares ‚Sturm' durchgepaust und die füllende Lyrik ist bis in die Biegung der einzelnen Satzgelenke hinein von Goethe). Der Liebhaber melancholisch jähzorniger, romantischer Laune wird gewiß noch hie und da eine reizvolle Szene, einen hübschen Moment in Eulenbergs Stücken finden können. Wer auf die Zeichen einer großen Lebensübersicht wartet, vor der das dramatische Kampfspiel neu erstehen könnte, der wird in Eulenbergs Stücken kaum noch zu suchen brauchen. — In einen ähnlichen Kreis scheint Otto Hinnerk festgebannt, dessen ehrliches und starkes, sicherlich viel zu wenig beachtetes Ringen ich in früheren Stadien oft betrachtet habe. Er hat noch unlängst nach mancherlei anderen Versuchen in einer Komödie ‚Bullerungen' das Aufbegehren tieferen Lebensgefühls aus plattester Philisterexistenz mit Wendungen von wirklich tragischer Lustigkeit dargestellt; aber hier wie immer bei ihm werden allzudünn geführte Handlungslinien von einem Übermaß strudelnder Worte ganz verzogen — eine Verwirrung tritt ein, die den Genuß hindert. Hinnerks Kraft ist dichterisch echt und in ihrem

Grundwesen auch dramatisch, aber es fehlt ihr an der Lenkung freier Lebensüberschau, um einen bedeutsamen Stoff einfach kräftig durchbilden zu können.

Bei Eulenberg und Hinnerk kann man von Erstarrung freilich nur in dem etwas mittelbaren Sinne reden, daß der unruhige Gang ihres Blutes stets genau die gleiche zitterige Kurve wiederholt. Unmittelbarer wird die Unfruchtbarkeit, die hoffnungslose Eintönigkeit im Schaffen anderer Romantiker deutlich: Die Romantik ist bloßes Kostüm, mit großem Geschmack ausgewähltes, würdig getragenes Kostüm bei Eduard Stucken. Er schreibt immer noch Gralsdramen, in jenen höchst künstlichen, doppelt gereimten dactylischen Versen. Aber wenn man sich in diesem Weihrauchnebel zu sehen gewöhnt hat, sieht man in seiner Dramatisierung der ewigen Sage ‚Tristram und Ysot' als eigentliche Triebkraft, nichts als einen ausgesprochenen Sinn für kräftige Theatereffekte. Und die langen Akte von ‚Merlins Geburt' reichen weder an geistiger Größe noch an künstlerischer Kraft auch nur von fern an die monumental einfachen zwei Szenen von Immermanns Vorspiel! Wie bis zum Dilettantischen banal ist es, zwischen Satan und seiner erkorenen Jungfrau eine Liebesgeschichte abzuwickeln, die genau so tränenreich, und so äußerlich „wirklich" und innerlich romanhaft sich zwischen Ritter Kunibert und seiner Kunigunde hätte zutragen können. Einzelne schöne Momente entschädigen nicht für die Trivialität des Ganzen. Und wenn Stucken gar aus dem Versnebel seines Grals heraustritt, so wird in gleichgültig robusten Theaterstücken völlig deutlich, daß die gemessene Form dieses geschmackvollen Kunstliebhabers als einziger Inhalt eine recht primitive Sinnlichkeit hegt. — — —

Ganz ähnlich ist der Fall Franz Düllbergs, der etwas weniger kultivierte Haltung, etwas ungebärdigeres Temperament, aber gleichfalls eine herzlich uninteressante erotische Sinnlichkeit nachgrade als einzigen Inhalt seiner Produktion deutlich werden läßt. Seine ,Katarinta von Orlanden' ist gewiß ein solide gemachtes Theaterstück; aber von jener aufgewühlten Menschlichkeit, die in seinen ersten sehr dilettantischen Versuchen zitterte, ist rein nichts mehr zu spüren. Diese schaurige Kette von erotischen Hypnosen, Kindesmord und Bluttaten jeder Art scheint mir, wie jede sinnliche Aufregung ohne geistiges Ziel letzten Endes langweilig und peinlich zugleich. Diese Art von reinem Theatertemperament führt zum Filmdrama, wo sich ja auch nur der Stoff austobt, den kein Wort ins Geistige umdeutet. Ich fürchte, auch für den Fall Düllberg wird man sich künftig nicht mehr zu interessieren brauchen.

Dagegen ist es bei ähnlichem Schein eine andere Sache mit Wilhelm Schmidtbonn. Das einzige Werk zwar, das dieser in der Grundveranlagung mit Eulenberg, Düllberg und Hinnerk verwandte rheinische Romantiker in den letzten Jahren herausgegeben hat, ist das Wiedertäuferspiel ,Die Stadt der Besessenen'. Und hier wird auch der dramatisch große Grundkontrast zwischen den anarchistischen Himmelsschwärmern und den Männern der irdischen Ordnung im Strudel einer teils naturhaft starken, teils schwachkünstlichen Erotik verschwemmt. Aber Schmidtbonns Erotik ist hier wie stets von einer zarteren geistigen Schattierung als die Stuckens und Düllbergs; in ihrem Begehren ist stets ein Leiden, ein Leiden an der Welt, das doch nie zu dem beschränkten Hochmut Eulenbergs, der galligen Gedrücktheit Hinnerks

führt — — — ein Leiden am Wirklichen, dem stets ein dichterisches Wissen um Recht und Würde des Wirklichen, des ordnenden, beschränkenden, bauenden Lebens draußen innewohnt. Man könnte sagen, daß Schmidtbonns Sinnlichkeit gegenüber der jener andern erstarrten Romantiker eine Schwäche besitzt — — — in der seine überlegene Kraft wohnt! Denn diese Schwäche, diese Unsicherheit stammt von einem Wissen um die Wirklichkeit der Gegenmächte, von einer Sehnsucht nach einer umfassenderen, das begehrende Ich und die hemmende Welt ins Gleichgewicht setzenden Lebensschau; mit einem Wort, seine scheinbare Schwachheit ist eine tiefere Lebendigkeit, die nur einmal die glückliche Stunde und der günstige Stoff ganz auseinander zu falten brauchte, um reine, tiefe dramatische Wirkung zu entfesseln. Deshalb kann man den Fall Schmidtbonn nicht für abgeschlossen erachten und wird die weiteren Versuche dieses Dichters noch sorgsam beobachten müssen.

*

Mit Schmidtbonn sind wir ins Bereich der Hoffnung gelangt, zu den dramatischen Kräften, deren lebendige Bewegung unsern fortgesetzten Anteil fordert. Hier muß mit höchster Ehrfurcht Richard Dehmel genannt werden. Dieses leidenschaftlich ringenden Menschen und großen Lyrikers neuer Versuch, sich die dramatische Form zu erschließen, scheint mir wesentlich bedeutsamer als die mit Bedeutungen übersättigte lyrisch-allegorische Lösung des ‚Michel Michael'. ‚Die Menschenfreude' haben zwar einen sehr harten, fast schematischen Grundriß: drei Akte in drei Jahreszeiten an drei Vormittagen. Dreimal kämpft der Multimillionär Christian

Wach mit seinem Vetter Justus, dem Kriminalkommissar, um sein Geheimnis: hat er einst die Erbtante vergiftet, um das Geld dieses hartherzigen alten Scheusals dem Leben und der Menschheit flüssig zu machen? (Ich glaube nicht, daß Dehmel eine unbedingt klare Antwort geben will; er will uns nur die Erschütterungen und Aufklärungen miterleben lassen, die die bloße Möglichkeit solcher Tat in Menschenseelen auslöst.) Dreimal treten dieselben Episodenfiguren auf als ironischer Ausdruck der immer wachsenden Ehrung der Gesellschaft für die Millionen des großen Wohltäters, dem dabei die Wohltäterei immer verdächtiger und verächtlicher wird. (Wobei die Kreuzung der ethischen Charaktertragödie mit dem sozialen Satirspiel mir kein Gewinn scheint; der tiefe Einheitspunkt, in dem sich beide verstärken könnten, wird nicht deutlich; im Gegenteil scheint die Skepsis des zweiten Themas das Pathos des ersten, das auf einer tiefen Menschheitsleidenschaft beruht, zu brechen.) Im ersten Akt ist es ein Oberregierungsrat, im zweiten ein Regierungspräsident, im dritten gar ein Minister; im ersten bringt er den Kommerzienrat, im zweiten den Geheimrat, im dritten gar den Adel. Im ersten Akt bringt die alte Anne (die einzige Frau im Stück und die einzige Seele, deren schlichter Instinkt über oder unter dem Problem steht) Rosen, im zweiten Astern, im dritten ein Weihnachtsbäumchen. Das alles hat die absichtsvolle Symmetrie eines alten Holzschnitts: die Figuren auf der grauen Szene sollen sich alle in Schwarz tragen — Schwarz-Weiß-Stil! Die Sprache ist trocken, klar, zuweilen über das theatralisch Faßbare hinaus logisch verwickelt, in der Anwendung eines halb freiwilligen Stotterns für den Helden, von einer seltsamen naturalistischen Symbolik.

Das alles scheint überwiegend Verstandesarbeit. Aber in den Zusammenstößen der drei Hauptszenen ist eine wilde Kraft des Gegensatzes, ein Gleichgewicht im Rechthaben der beiden Vettern, die die detektivische „Spannung" in eine echt menschliche umsetzt. Hier spürt man dramatischen Blutschlag.

Einen ähnlich starken Schritt in der Richtung auf das Drama oder doch wenigstens auf die theatralisch wirksame Inszenierung seiner Leidenschaften hin hat der Epiker Heinrich Mann getan. Sein Drama ‚Madame Legros' geht an seelischer Kraft und Bühnengewalt weit über seine früheren Versuche hinaus, in denen um irgendwelche verzwickten psychologischen Probleme herum Gesellschaftsspiele nach französischem Schema errichtet wurden. Zwar Heinrich Manns etwas blinde Anbetung des in vielem ja wirklich großen französischen Vorbilds wird auch hier lästig, zumal es sich bis ins sprachliche Detail erstreckt. Daß ein deutscher Dichter Sätze schreibt, die einfach schlecht übersetzt klingen: „Ich sagte ihm, daß sie ein totes Kind hatte, es sind kaum vierzehn Tage" — — das ist recht ärgerlich! Aber neben solcher unangenehmen Manieriertheit hat sich Heinrich Mann aus Frankreich auch Form für große revolutionäre Leidenschaft geholt, den fiebernden Schrei nach handelnder Gerechtigkeit, der als sein weltgeschichtliches Wesen in der besten Seele dieses Volkes hinter allen wüsten Verzerrungen der Oberfläche und des Augenblicks gewohnt hat. Von dieser Leidenschaft wird der Kampf der Madame Legros für den Unbekannten, von dem sie nichts kennt als einen Brief und vo dem sie nichts weiß, als daß er dreißig Jahre unschuldi im Kerker sitzt, durch drei Akte getragen. Und das rei

Geistige, das große Abstrakte dieser Leidenschaft, das die schmutzig schlauen Philister (so wenig die sehr witzigen Gestalten Heinrich Manns auf der Bühne wie seine sehr rohen Zuschauer unten im Parkett!) nie zu glauben vermögen, — dies Geistige ist erhaben und hinreißend. Die psychologische Tragödie der Ernüchterung, den Sturz des Gottrausches in die Materie, den Überdruß des allzuteuer erkauften Sieges, dies Judithmotiv hat Heinrich Mann freilich nicht rein auszugestalten vermocht. Dazu fehlt es seinem hastenden Plakatstil, seiner karikierenden Menschenzeichnung an dichterischer Ruhe, Geduld und Hingabe. Aber wenn schon nicht mit vollblütiger Dichtung — wie gut ist es doch, auf unserer Bühne einmal mit einem Theaterstück zusammen zu sein, in dem ein sehr kultivierter Geist und ein warmes, von der Leidenschaft des Rechts bewegtes Herz zu spüren ist.

Übrigens bewährt sich das epidemische Auftreten zeitgeforderter Stoffe, wie ich es nun schon seit langem im deutschen Drama beobachte, auch an dieser Anekdote aus der Vorgeschichte der französischen Revolution. Madame Legros als Beispiel einer naiven und siegreichen Rechtsleidenschaft hat mitten in dieser greulichen Kriegszeit noch einen andern Dichter zu dramatischer Behandlung gereizt. Der junge Wiener Oskar Maurus Fontana hat den Stoff in seinem ‚Mark' freilich in ein sehr beengendes, modernes Kostüm gesteckt, hat aus der Bastille ein Sanatorium und aus der Tyrannei der Krone einen streberischen Schurken von Arzt gemacht. Das bleibt ganz einfach eine große Verkleinerung, zumal dieser Doktor Mark wirklich nur irgendein herzloser Schuft für uns bleibt und keineswegs zur Monumentalfigur schuftiger Herzlosigkeit wird. In den einzelnen

Szenen der befreienden Frau aber, besonders in ihrem Zusammenstoß mit dem recht fragwürdigen Befreiten (eine Szene, die Heinrich Mann vermieden hat), gibt es bei Fontana Herzenstöne, deren unmittelbar lyrische Wirkung über alles hinausgeht, was Heinrich Manns große, rein ideelle Leidenschaft aufzubieten vermag. Der Versuch dieses jungen Wieners, der nach seinen unendlich liebenswürdigen ‚Milchbrüdern' im ‚Studentengeneral' eine Komödie von ernsthafter Qualität geschaffen hatte — der Versuch Fontanas mit expressionistischen Verkürzungen kaltherzig großartig die Tiefen des Gesellschaftskampfes aufzurühren, dieser Versuch ist nicht geglückt, aber die lebendige Fortbewegung einer dichterischen Kraft von wesentlich zarterer, stillerer Art bezeugt sich auch hier.

6. DER KRIEG ALS „MOTIV"?

Die ungeheure Bewegung der Zeit spiegelt sich in den Dramatisierungen dieses Kampfes ums Recht nur ganz mittelbar. Je unmittelbarer die stoffliche Beziehung des Dramas zum Zeitproblem wird, um so gefährdeter ist die künstlerische Wirkung. Denn jene durchaus übermenschliche Geisteskraft, die not tut, um parteilos ungerührt mit den Elementen dieser Gegenwart als künstlerischen Stoffteilen zu schalten, um nur nach den Harmoniebedürfnissen des im Kunstwerk lebenden zeitlosen Weltgefühls die zeitgemäßen Einzelheiten heranzuziehen oder wegzulassen — solche göttliche Macht über die aufrührendsten aller Lebensvorgänge, ist keinem Menschen verliehen. — Schon das Drama, mit dem nach mehrjähriger Pause Emil Ludwig wieder hervortritt, ist durch zu unmittelbaren Anhauch der Gegenwart in seinem formbildenden Kern nur geschwächt. Dieser raffinierte Durchspürer der Weltliteratur hat jetzt eine der herrlichsten Gestalten der Geschichte in seine Höhle geschleppt: den Kaiser Friedrich den Zweiten, den Hohenstaufen. Den Kaiser, in dem sich deutsches und italienisches Blut, orientalische und westliche Konvention so im Gleichgewicht hielten, daß er darüber fast frei wurde von aller Konvention und ungefähr das erste Beispiel einer Individualität, einer unkonventionellen Persönlichkeit im neuzeitlichen Sinne darbot. Den eigentlich dramatischen Reiz dieses weltgeschichtlichen Phänomens, den Kampf, in dem die so entfesselte Individualität selbstverständlich mit den großen Konventionsmächten der Zeit geraten mußte — diesen Reiz hat Ludwig kaum verspürt, diesen Kampf jedenfalls nicht dargestellt.

Er hat wohl ein paar wunderschöne Szenen geschaffen, in denen der Kaiser durch seine italienischen Gärten schreitet und sein reiches Leben in der Fülle seiner sehr verschiedenen ehelichen und unehelichen Kinder spiegelt; Szenen, in denen Friedrich mit seinem orientalischen Weisen in reinem Gespräch über dem Kampf der Leidenschaften schwebt, — Szenen, in denen am südlichen Feuer des fünfzigjährigen Jünglings die junge nordische Gemahlin sich entzündet, — Szenen, in denen die reizvoll große Persönlichkeit empfunden und abgebildet ist! Aber diesem rein dichterischen Wert gesellt sich kein dramatischer. Dieser große Mensch kämpft nicht mit der Welt, er sieht nur zu, wie um ihn gekämpft wird; und zwar (hier ist der verengende Zeitanlaß zu spüren!) der Kampf deutschen und italienischen Wesens (in einem listenreichen Kanzler und einem blauäugiggraden Krieger nicht sehr originell verkörpert) ist es allein, der herausgehoben wird aus der Fülle von Konflikten, die in Wahrheit diese weltgeschichtliche Gestalt umwittern. Der ganze erste Akt, der, begabt genug! die wüste Rauheit nordischen Junkertums auf der Burg König Heinrichs, des Kaisersohns, darstellt, hat nur diesen stimmungsmäßigen Kontrastwert zu den gesangdurchtönten weiten Gärten von Palermo, in denen der zweite Akt spielt. Für den Kaiser, der hier nur in den verzerrenden Gerüchten unkultivierter Phantasie auftritt, ist der ganze erste Akt dramatisch wertlos, und von solchem Konstruktionsfehler erholt sich ein Bühnenorganismus nicht. Selbst wenn man von dem sehr fragwürdig zeitgemäßen melodramatischen Schluß, da sich Nord und Süd gerüh die Hände reichen, absieht —: ein Zeitgemäßes, die allz persönliche Teilnahme eines deutschen Dichters, de

im Süden zu leben gewohnt war, hat hier einen gewaltigen Stoff um seine reine Entfaltung gebracht. Dichterische Bewegungskräfte aber, die die Hoffnung auf den Dramatiker Ludwig wach erhalten, sind in vielen sehr reif und ruhig gehaltenen, nur selten noch von der alten Atemlosigkeit der Sprache verwirrten Szenen dieses Stücks zu spüren.

An viel zentralerer Stelle und mit viel mehr unverhüllter Energie berührt S t e f a n Z w e i g das große Erlebnis der Zeit in seinem „Jeremias". Den alten Propheten, den Eduard Meyer, der große Historiker des Altertums, mit Recht „die erste faßbare Persönlichkeit der Weltliteratur" genannt hat, macht der Wiener Dichter zum Sprecher all des Jammers, des Grams, der Verzweiflung, die jeder empfand, der mit weiterschauender Phantasie, mit tiefer reichendem Gefühl einsam und verhöhnt inmitten des blutigen Völkerrauschs von 1914 stand und unermeßliches Elend vorhersah. Zum Sprecher — denn Zweigs mächtiges, über 200 Druckseiten füllendes, in 9 Szenen geteiltes Gedicht hat mehr von einem großen „Oratorium" als von einem Drama. Das liegt zum Teil daran, daß Jeremias, von einigen wenigen Momenten abgesehen, eigentlich keine persönlichen Gegenspieler haben kann: sein Partner ist auf der einen Seite der unsichtbare Gott, der ihn ruft, auf der andern Seite die unzählbare Volksmenge, die ihn verhöhnt, steinigt und anbetet, die er warnt, schilt und tröstet. Und die ist keineswegs in einzelne repräsentative Gestalten aufgelöst, sondern in anonymen Chören zum Sprechen gebracht. Zum andern Teil ist aber der mehr rhetorische Charakter auch Folge eines zu unmittelbaren, lyrisch hingerissenen Verhältnisses des Dichters zu seinem Thema. Ein Drama,

in dem Dichter und Held schlechthin identisch sind, gerät immer aus dem Gleichgewicht. Stefan Zweigs hohe Verskultur, der wir den deutschen Verhaeren und so viel andere köstliche Vermittlungen danken, formt diese großen Sprechszenen meisterhaft. Bisweilen etwas zu meisterhaft, wenn die romanisch geschulte Wortfülle allzu breit hinströmt, wo wir uns nach einfacheren Herzenstönen sehnen, oder wenn ein Bemühen um schlichten Naturlaut uns durch allzu spürbare Absicht verstimmt. Umgekehrt wirken Momente, in denen klagende und anklagende Geistigkeit sich ungescheut entfaltet, naturhaft in höherer Ordnung und somit echt. Das Ganze wird seine Bedeutung als vornehmes Dokument aus der Leidensgeschichte dieser Zeit behalten. In der Entwicklungsgeschichte eines Dramatikers käme es höchstens als Durchgangsmoment in Betracht.

Dramatisch durch und durch dagegen ist Hans Francks Zeitdrama ‚Freie Knechte', und dennoch ist auch dies Werk von der Aktualität des Stoffes her in seinem Lebensnerv bedroht. Mit Hans Franck ist eine sehr bedeutende, im Innersten dramatische Kraft in einer so langsamen, zähen Entwicklung, wie sie dem von Grund aus norddeutschen Charakter dieses Dichters entspricht. In Hans Franck lebt heute nicht nur Hebbelscher Geist als literarischer Einfluß, sondern Hebbelsches Blut als innerster Rhythmus fort. Er ist im innersten Kern das was Hebbel war: eine gefährlich dialektische und zugleich eine versonnen idyllische Natur; und seine Sprache reißt deshalb eine Fülle wirklich gesehener und gefühlter Bilder immer wieder in große kämpfende Spannungen hinein. So war auch die Hebbelsche Sprache; nur scheint bei Franck alles noch heftiger, ge-

steigerter, seine Bilder noch impressionistischer hingestrichen, seine Antithesen mit noch längerem Atem hingestürmt. In diesem Stil hat er unlängst die ‚Godiva'-Legende zu einem starken Kampfspiel des männlichen mit dem weiblichen Reinheitsideal ausgestaltet, und in diesem Stil, aber mit noch nie vorher erreichter Kraft bringt er jetzt in einem durch und durch von innerster Leidenschaft belebten Gedicht den furchtbaren Schmerz unserer Tage zu dem reinsten dramatischen Ausdruck, der heute möglich ist. Nur scheint mir, daß ein völlig reiner Ausdruck hier eben nicht möglich ist.

Francks Dreiakter spielt unter niederdeutschen Bauern, die er völlig aus seinem Blute zu speisen vermag. Um Leib und Seele des (nach zwei schon schrecklich hingeopferten) letzten Sohnes kämpft die Mutter mit dem Vater. Die Mutter als die Trägerin unmittelbar einfachen Naturgefühls lodert in verzweifelter Anklage wider die Gewalten des Krieges zu einer Fackel des Wahnsinns senkrecht empor — ersticht schließlich den Gendarmen, der ihren Letzten ins Heer abholen will. Über sie aber wächst der Vater als der männlich überpersönliche, auch Natur überwindende Geist, der die Heiligkeit des Opfers an sich zu begreifen vermag:

„Frag nicht: Warum? Kann keiner Antwort sagen.
Frag nicht: Wofür? Wiegt nichts dein Opfer auf.
Gib, um zu geben. Opfere, um zu opfern!
Ich bin es, der dir das gebietet. Ich,
Dem jedes Wort in einer Wunde wühlt,
Der, Herr und Sklave, Knecht und König, Sohn
Und Vater ist in einem; nur ein Hauch
Von einem Hauch, im Wehn der Ewigkeit!
Und doch ein Mund für Gottes Sturmwindstimme;

Der — nur ein Staubkorn — auf- und niederwirbelt,
Und doch als Welt in ewigen Bahnen läuft,
Gezeugt von jener Schöpfer-Vaterkraft,
Die ihren eingeborenen Sohn am Kreuz
Geopfert hat, um Leben aus dem Tod
Zu ernten — ich — ich bin es, der gebietet:
Gib, Mutter, hin, was nicht für dich und mich,
Nicht für sich selber, was für ein höher Leben
Als: leben aus deinem Schoß geboren ward.

Wie hier mit vollkommenster Einfühlung Vaterrecht und Mutterrecht im Gleichgewicht gehalten sind, das ist ganz dramatisch, und wie hier Aktuellstes ins Zeitlose erhöht ist, das ist ein Beweis großer Dichterkraft. Und doch, scheint mir, kann diese Erhöhung nicht rein gelingen: Denn wir müssen bei Franck an diesem unseren Krieg, nicht an das Wesen des Kampfes überhaupt, denken. Dann aber liegt es so: Wem das kriegerische Nationalgefühl etwas Selbstverständliches ist, für den ist die empörte Mutter nur eine wirklich Wahnsinnige, also nicht menschheitlich und repräsentativ, nicht tragisch — ein Krankheitsfall. Wer dagegen den ganzen Kriegswillen als eine ungeheure Krankheit der Gesellschaft empfindet, der wird die kriegbringenden Gewalten nicht mit hingebendem Opfersinn verehren, der wird hier irdisch Schuldige finden, gegen die Empörung höhere sittliche Pflicht wäre. Er wird der Mutter einfach recht geben. Im Stoffkreis des gegenwärtigen Lebensproblems ist dies Problem nicht zum tragisch Zeitlosen zu erhöhen, nicht unserer leidenschaftlichen Parteinahme zu entrücken. So scheint mir Francks dramatischer Stoff hier im Innersten brüchig, aber es bleibt dabei eine Talentprobe allerersten Ranges; es bleibt die Gewähr, daß sich hier eine

dichterische Kraft entfaltet, von der wir nun bestimmt für unser Drama etwas ganz Bedeutendes erwarten dürfen.

Eine wesentlich unreifere Kraft als Hans Franck aber konnte doch das Zeitproblem in eine geistige Tiefe verfolgen, wo jeder Widerspruch aus dem Aktuellen aufhört: hier vor allem liegt die außerordentliche dichterische Bedeutung der Passion in vierzehn Stationen ‚Das letzte Gericht' von Julius Maria Becker. Dieser hochbegabte junge Dichter unterscheidet sich von den zahlreichen kriegserschreckten Poeten des dramatischen Jugendstils (an die er nur in gewissen formalen Unreifheiten erinnert) nicht nur durch die Fülle von Eingebungen einer wirklichen Dichterphantasie und durch eine noch von gedanklichem Übereifer gekreuzte, aber zu Innerst bildkräftige Sprache — vor allem besitzt er eine geistige Leidenschaft, einen radikalen menschheitlichen Ernst, der ihn weit über das konfuse Geschrei der bloß nervös gewordenen dramatischen Jungen hinausführt, und der sogar das gefährlich Aktuelle in Francks dramatischer Formulierung zu überwinden vermag. Denn seinem Helden, der (im unverkennbaren Stil eines Strindbergschen Mysteriums) die einzige eigentlich lebende Figur seiner Dichtung ist, diesem ‚Ossip Gunarow' ist die Kriegserfahrung nur ein entscheidender Ausgangspunkt allgemeinster Welterfahrung. Das Kriegsunglück erscheint hier keineswegs als letzter Ausdruck unentrinnbarer Schicksalsmacht; der Held nimmt es als Ausfluß mörderischer Selbstgier und empört sich wider die Kriegsgewaltigen. Aber dann entdeckt er freilich in seinem Empörerwillen wiederum selbstische Gewalttätigkeit, der er entflieht, — und so Stufe für Stufe bis

zur letzten weltauflösenden Entselbstung. Ins Zeitlose mündet das Kriegsproblem wirklich erst, wenn es metaphysisch vom innersten Menschenkern bis zum Ende unserer Menschenwelt verfolgt wird. Wie Becker dies tut, indem er seinem Ossip Gunarow einen spukhaften Zwillingsbruder Leonid auf den Weg gibt, der ihm auf all seinen Stationen der Entselbstung wieder mit dem höhnischen Behauptungswillen des eigenen Ich entgegensteht, das ist eine so großartige Erfindung, wie sie kein einziger unserer expressionistischen Jünglinge sonst gemacht hat. Wunderbar, wenn Gunarow zum Heiligen gereift, doch noch in die selbstische Regung bewußten Wunderwirkens verfällt, und als der geheilte Knecht des Hauptmanns dann plötzlich – der Bruder, das Doppel-Ich vor ihm steht! — — Daß freilich dieser Ossip, dieser Revolutionär — um an Aktuelles anzuknüpfen oder vielleicht noch viel Aktuelleres zu verhüllen, — ein Russe ist oder vielmehr sein soll, das schädigt das Gedicht künstlerisch, indem es dem offenbar sehr deutschen Autor die Sicherheit der Lokalfärbung raubt. Aber wenn diese und andere Schwächen auch der außerordentlichen Bedeutung dieses Passionsgedichtes als Talentprobe kaum Eintracht tun — ein Drama ist es nicht. Das zeigen nicht erst die letzten Bilder, die sich in eine ganz rednerische Weltuntergangsallegorie verlieren. — Die letzte d r a m a t i s c h e Möglichkeit oder Unmöglichkeit des großen Gegenwartsstoffes bezeichnet Hans Francks Antithese. Sie reicht nicht bis ins tragisch Zeitlose. Dorthin führt nur der rein innerliche Weg der Selbstaufspaltung, den Julius Maria Becker gegangen ist, wohl dramatische Mittel benutzend, aber doch mit d phantastischen Lyrismen seiner Passionsszenen d

eigentlichen Boden dramatischer Menschengestaltung ganz verlassend.

Eine lyrische Vision verwandter Art — an Tiefsinn diesem ‚Letzten Gericht' nicht ebenbürtig, aber an stilistischer Reife überlegen — ist Karl Hauptmanns Tedeum ‚Krieg'. Das Merkwürdigste dieses Gedichts ist es vielleicht, daß es tatsächlich 1913 aus einem Vorgefühl des Entsetzlichen geschrieben wurde. Hier hat dichterische Phantasie schon alles durchlitten, was stumpferen Sinnen kaum die blutige Wirklichkeit von vier entsetzlichen Jahren einbringen konnte. Gibt es doch heute immer noch Menschen (und leider auch solche, die die Möglichkeit zur öffentlichen Benutzung der Menschensprache haben), für die „Krieg", „Heldentum", „Opfertod", „Verzweiflungskampf" großartige unvorgestellte Schlagworte sind, billige Wortrausche vom sicheren Schreibtisch her! Karl Hauptmann hat schon vor aller Erfahrung bis zur dichterischen Faßbarkeit tief gefühlt, welch namenlose Verwüstung alles menschlich Hohen und naturhaft Gütigen das Wort Krieg einschließt. Durch dieses aufgeschreckte Gefühl ist seine Dichterkraft in vier Szenen voll wirbelnden Traumspuks so stark und frei geworden, wie sonst nirgends. Die Bilder, mit denen hier das nahende Unheil, die wachsende Vernichtung, die Auferstehung des Lebens aus der Wüste gezeichnet werden, sind ihm vielleicht so dichterisch rein gelungen, wie noch nichts, weil sie keinen eigentlich dramatischen Ehrgeiz mehr haben. Jenes Abschweifen der Phantasie, das Karl Hauptmanns eigentliche Dramen mit Dilettantischem bedroht, — in diesen bloß stimmungsmäßig geeinten Szenenphantasien ist es ein Stilprinzip. Spukhaft wie hier der „europäische Rechenmeister" von

den gepanzerten Erzengeln, die „Großmachtstiere" von den „scheusäligen Gestalten", der „ausgebrochene Staatsphantast" vom Zug der Krüppel abgelöst werden — — so spukhaft sind uns die Erscheinungen dieser Jahre ineinandergeglitten! Und schachernde Rentner, wehklagende Propheten, grobe Portiers, sterbende Jünglinge und verängstigte Weiber spukten dazwischen — ganz so wie hier. — Nicht nur als zeitgeschichtliches Dokument wird diese ergreifende Vorklage der kriegsgequälten Menschheit leben bleiben. Hier ist reife Dichtung.

7. „WINTERBALLADE“ ODER „ÜBER DIE GRENZEN EPISCHER UND DRAMATISCHER DICHTUNG“

Wenn Karl Hauptmann sein reinstes szenisches Gedicht in größter Entfernung vom eigentlich Dramatischen gelang, so führt Gerhart Hauptmanns letztes Werk besonders tief ins Wesen des Dramatischen hinein.

Hauptmanns ‚Winterballade‘ bietet für den, der klare Erkenntnis und volles Gefühl der dramatischen Kunst sucht, einen ganz besonderen Anreiz zur Betrachtung. Oft nämlich kommt es vor, daß große epische Kunstwerke von roher Hand zu Theaterstücken eingestampft werden; und daß die großen dramatischen Meisterwerke aus der Umformung primitiver epischer Gebilde hervorgehen, ist sogar die Regel in der Geschichte des Dramas. Das ganz seltene aber ist das, was bei Gerhart Hauptmanns „Winterballade“ geschah: daß ein großes, in sich vollendetes episches Kunstwerk Anlaß wird zum Bau eines dramatischen Kunstwerks gleichen Ranges. So nämlich liegen die Dinge durch die Beziehung der jüngsten Hauptmannschen Schöpfung zu Selma Lagerlöfs Meisternovelle ‚Herrn Arnes Schatz‘. Und sehr vieles, was man der dramatischen Dichtung zum Vorwurf gemacht hat und was ihr wohlweise Rezensenten an Abweichung von der Erzählung tadelnd vorgerückt haben, zeigt für eine reifere Besinnung und ein tieferes Gefühl von dramatischer Kunst gerade, wie stark und lebendig in Gerhart Hauptmann die Gesetze seiner Kunstform wirkten und wie tief innerliche Abweichungen das geistige Wesen dieser Form erzwingt. Denn daß die

Aufnahme einer bestimmten Kunstform bereits eine geistige Entscheidung ist — ein Weltanschauungsakt, dessen Wesen alsbald in der Behandlung jedes Stoffteils bemerklich werden muß, das ist die erste und entscheidende Einsicht, die es zu gewinnen gilt.

Die Schwedin Selma Lagerlöf ist nicht nur die genialste, sondern vielleicht überhaupt die einzig wirklich geniale Frau, die heute in Europa dichtet, die einzige, die aus einem unerschöpflich tiefen, sich an jedem Stoff in neuer Herrlichkeit entfaltenden Lebensgefühl schafft. Diese tiefste Selbständigkeit des Genies schließt nicht aus, daß sie auf einer Tradition fußt — auf der großen epischen Tradition Skandinaviens, die Christian Andersen, der Märchendichter, geschaffen hat, — Andersen, der zuerst den melancholisch heiteren Tonfall besaß, in dem die geträumten Welten mit selbstverständlichstem Realismus, die Realitäten mit einer leise unwirklichen Phantastik behandelt werden. In dieser nordischen Melodie des realistischen Märchens erzählt nun auch Frau Lagerlöf ihre wundervolle Geschichte von dem furchtbaren Mord, den wüste schottische Söldnerführer an dem greisen Pfarrer Arne und seinem ganzen Hause begehen, um seinen Schatz zu rauben, und von der gespenstischen Rache, die der Geist der kleinen mitermordeten Enkeltochter Berghild vollzieht; der wird von den Toten entsendet und gesellt sich dem armen Mädchen Elsalil, das die Mordnacht überlebte und zu dem der Schotte Archibald dann in eine Beziehung verzweifelten Liebeshasses gerät. Die künstlerische Einheit von Tat und Rache liegt nicht im Menschlichen — das ja schon das wunderl Wirken der Toten durchbricht; diese Einheit liegt stets beim Epischen, in dem Gefühl des dargestel

Weltganzen, und zwar hier (dem Stile des skandinavischen Realmärchens gemäß) im Gefühle einer Welt, deren Harmonie den schwersten Erschütterungen durch Menschlichkeiten ausgesetzt, in ihrem wunderbar geahnten Ganzen aber unzerstörbar ist. Deshalb spielen mit vollkommen epischem Recht bei Frau Lagerlöf die wichtigste Rolle nicht die Menschen; das erste und letzte Wort hat die Natur — der nordische Winter, aus dem die entsetzliche Tat und auch die Rache aufsteigt: Deshalb macht den Anfang die Stimmung der ‚Weißen Ebene', auf der sich der Mensch „wie ein ganz geringes und kleines Gewürm" vorkommt. Und die erste Kreatur, die den bevorstehenden Mord wittert, die zu heulen beginnt, als der Fuhrmann Toarin sich mit ihr dem Hofe des Pfarrers Arnes nähert, ist kein Mensch, sondern ein Tier, ein kleiner Hund. Deshalb macht den Schluß wiederum die Natur: das Gericht vollzieht sich, in dem das gefrorene Meer das Schiff mit den flüchtigen Mördern festhält, bis sie die Rache ereilt hat, und sich dann plötzlich öffnet, um den Schiffern die Fahrt freizugeben. Deshalb ist der ganze Weg zwischen diesem Anfang und diesem Ende durch eine Fülle stärkster landschaftlicher Stimmungen geführt: aus dem Mondenschein steigt der rächende Märchenspuk auf: die tote Freundin, die sich nun der kleinen Elsalil gesellt und die in einer Reihe wundervoll erfundener Episoden, das lebendige Mädchen zur Erkenntnis antreibt und zum Verrat des Mörders, der sie, die Lebende, ehrlich liebt, — bis Elsalil auf der Rathaustreppe, von Archie getragen, die Speere der Wache, die schon dem Schotten auflauern, auf ihre Brust lenkt, damit sie ihm nicht als Schild diene. Wie dann Archie, doch noch einmal entlaufen, mit der Toten im

Arm über das Eis flüchtet zu den Gefährten, wie die staunen, daß er das arme Schiffermädchen mit sich nach Schottland entführen will, wie sie schließlich entdecken, daß die Braut eine Tote ist, — das ist als Abschluß der in die größere Erzählung eingebetteten Herzensgeschichte Elsalils ein Epos im Epos, eine Ballade, — deren bezwingendste Kraft wieder aus der Naturstimmung, dem Sturm über der Eisfläche, wächst. So führt der Weg der Märchenerzählung von der verschneiten Heide über die Mondscheinlandschaft und das klirrende Eis zum befreienden Wellenrauschen.

Dem gegenüber steht für den Dramatiker zunächst einmal ganz äußerlich fest, daß er nicht mit der wunderwirkenden Landschaft arbeiten kann, weil sein einziges Material die Zwiegespräche miteinander ringender Menschen sind. Dies besagt aber sogleich, da es in der Kunst so wenig wie in der Natur ein Innen und Außen gibt: jenes Weltgefühl, das einen Dichter mit zureichendem Grund die dramatische Form wählen heißt, gilt nicht dem wunderbaren Naturgewebe, sondern sucht den göttlichen Mittelpunkt ausschließlich im Menschen selber. Oder mit Hebbel zu reden: Der Dramatiker will nicht die märchenhaften Brücken betreten, auf denen das Schicksal von außen ins Menschenleben einzieht — sein Schicksal „entsteigt einzig der menschlichen Brust". Für Gerhart Hauptmann kommt es deshalb (ich gebrauche sein eigenes Wort) in diesem dramatischen Gedicht darauf an, zu zeigen, „wie ein Mensch durch eine ungeheuerliche Tat sich selbst von innen heraus zerstört". Erst bei ihm wird das Landschaftserlebnis, das bei der Lagerlöf durchaus den innersten Gehalt des Bildes bedeutet, zum bloßen Stimmungsrahmen. Und

das gespenstische Element, auf ein Mimimum herabgedrückt, gleicht, um noch einmal Hebbels Motto zum Gyges zu bemühen, jenem „Regenbogen, der minder grell als die Sonne strahlt in gedämpfterem Licht" und der nur als funkelnder Glanz über das eigentliche Bild gespannt ist.

Gerhart Hauptmann ist mit diesem Werk von dem alten innerlichsten Wesen seiner Kunst keineswegs weit entfernt; viel weniger weit, als er es etwa im ‚Bogen des Odysseus' oder im ‚Ketzer von Soana' war, in dem eine hellenisch erdgläubige Stimmung sich hervordrängte. Hier aber lebt jener alte christliche Geist, der in den Webern herrscht, der im ‚Hannele' wie im ‚Florian Geyer', im ‚Michael Kramer' wie im ‚Emanuel Quint' gewaltet hat; der Geist des vergöttlichenden Leidens, der Geist, der das Große, Ewige der Menschen, die Seele nicht in Bewegungen und Taten der Erdbeherrschung entfaltet sieht, der aber aus dem Leid, wenn es die sinnliche gottfeindliche Erdennatur bis auf den Rest zerreibt, den heiligen Funken herausspringen sieht, — den Funken, der das dennoch Göttliche in jedem Menschenwesen gewährleistet. Wie der Tod aus dem armen Hannele und dem buckligen Arnold Kramer, der Untergang aus dem dumpfen Fuhrmann und dem ritterlichen Bauernführer, wie die freiwillige Lebensflucht aus dem in Schmutz versinkenden Maler Schilling die göttliche Seelenkraft frei macht, so soll hier — und dies ist vielleicht eine äußerste Steigerung des alten Hauptmannschen Grundmotivs — im Mörder, dem Manne, den sein wildes Blut schrecklichster Verbrechen fähig macht, göttlicher Kern offenbar werden durch die Macht des Gewissens, die ihn zerreibt — die ihn richtet, gerade während seine

praktische Klugheit aufs Glücklichste jeder äußeren Verfolgung trotzt. Damit ist der vollkommen veränderte Standpunkt gegeben, von dem aus sich nun jede Einzelheit des Stoffes für den Dramatiker anders gestaltet als für den Epiker.

Der einzige Kunstfehler, der für mein Gefühl diesem dramatischen Bau anhaftet, liegt darin, daß der Anfang, vom Epischen noch nicht abgerückt genug, zu sehr im balladisch Stimmungshaften verankert ist. In der Eingangsszene, die mit einem schaurigen Ruck die drei messerschleifenden Mordgesellen hinter dem Scheunentor im Schnee enthüllt, hebt sich die Gestalt des Sir Archie nicht mit jener Deutlichkeit aus der Gesamtstimmung hervor, die ihre dramatische Mittelpunktsstellung erfordert. Zu flüchtig wird angedeutet, daß er melancholischer Anwandlungen fähig, minder skrupellos robust als seine Gesellen ist — daß er im Gegensatz zu ihnen noch jenes Gute in sich trägt, an das sich nach Hebbel allein „im Innern des Verbrechers die Strafe anheften" kann. Wenn nun die theatralisch großartig getürmte Mordszene kommt, ist unser menschliches Interesse für diesen Sir Archie noch nicht wach genug, die Wirkung des Vorgangs deshalb eine allzu kraßstoffliche. Der große Monolog am Schluß der Mordszene, in dem bereits die Verwirrung und Zermürbung des Mörders beginnt, dieser Beginn der eigentlichen Tragödie, findet uns nicht vorbereitet genug. (Obschon es bereits ein wesentlicher Zug ist, daß Sir Archie bei Hauptmann zögert, daß er Berghild in einer erotisch menschlichen Anwandlung retten möchte und erst der Mordentschlossenheit der Kumpane gehetzt, lie selbst zustößt; die Lagerlöf deutet an, daß gerade Arc

die Flehende tötet, die die andern schonen wollten). — Nachdem aber erst einmal der dramatische Grund gewonnen ist, beginnt Gerhart Hauptmanns Meisterschaft. Zunächst die wichtigste und genialste Neuerung des Dramatikers: Ein Sohn des alten Arne wird auf die Szene gestellt, der Pfarrer Arnesohn „ein wilder hünenhafter Mann", in dem viel mehr altes Wikingerblut als christlicher Geist lebt, der nun der eigentliche Gegenspieler Archies wird, der Träger des irdischen Rachegedankens — jener Rache, die scheitern soll, der bei aller verzweifelt tobender Bemühung der listig glückliche Verbrecher immer wieder entgeht! Denn daß die Rache nicht von außen kommt, daß rein innere Mächte in Wahrheit strafendes Schicksal bringen, das ist eben das eminent dramatische Thema des Gedichts, und deshalb ist Pfarrer Arnesohn gerade in der Vergeblichkeit seines Handelns eine so wichtige Gestalt, eine so großartige Erfindung des Dramatikers. Denn großartig wird nun gestaltet, wie alle Mittel der äußeren Rache versagen, während der innere Henker Sir Archie hinrichtet — der Henker, den er schon am Schluß jenes ersten Monologs herbeisehnt. Das Ende muß schon im Beginn jedes echten Dramas offenbar da sein; **nicht Überraschung, Entfaltung** ist die dramatische Kunst.

Von nun an ist die dramatische Konzentration auf die allein wichtige Gestalt höchst vollkommen. Keine spukhafte Rächerin verfolgt Archie, er sieht nur in die ähnliche Pflegeschwester die geliebte und gemordete Berghild hinein. Und diese Pflegeschwester wird nun nicht, wie bei der Lagerlöf, die mit besonderer Ergriffenheit in ihrem Zwiespalt nachgefühlte Heldin einer Ballade; sie stirbt auch nicht schließlich wie in der Erzählung, sich

dem Rachegedanken weihend, g e g e n Sir Archie; im Drama ruft sie, als man bei ihr den Mörder entdeckt, die Schotten zu seiner Rettung herbei. Und da sie niemals in den Mittelpunkt unseres Interesses trat, so können wir zum Schluß auch ganz nebenbei und andeutend erfahren, daß Sir Archie sie auf der Flucht wohl in einem Anfall seines irren Verfolgungswahns erwürgt hat. Das ruckweise Zusammenbrechen dieses Geistes, von dem auch ritterlich stolze Züge uns in mancher wichtigen Wendung nahegebracht werden, ist indessen das Kernstück des dramatischen Vorgangs, und wie dies der Organismus dieser Form bedingt, zugleich die besonders wirksame und reizvolle Aufgabe für einen großen Schauspieler. Es ist annähernd wie im ‚Lear‘: wir bekommen die Stärke eines Geistes zu ermessen, an dem Widerstand, den er immer wieder dem nahenden Wahnsinn l e i s t e t. Schließlich das Ende, Ziel und Sinn jedes dramatischen Gefüges! Nun in vollkommenstem und bewußtem Gegensatz zum Epos: Die Natur versagt durchaus, tut keinerlei rächende Wunder, sie erfaßt die Mörder so wenig wie die irdische Justiz, so wenig wie Pfarrer Arnesohns glühendes persönliches Rachegelüste. Ungehindert, höhnisch, waffenklirrend ziehen die schottischen Gesellen davon, und nichts Äußeres könnte Sir Archie hindern, ihrem „Komm mit uns“ zu folgen. Da aber bricht aus seiner wahnsinnzerrütteten Leiblichkeit der göttliche Funke: Das selbstgewählte Henkersschwert zuckt, seine Seele wird übermächtig über die Sinnenwelt mit einem ungeheuren „Nein“! In diesem „Nein“ bricht er zusammen „wie vom Blitz getroffen und stirbt“. Und da fühlt Pfarrer Arnesohn, daß ihm sein Feind nicht nur äußerlich entgangen ist, daß auf diesem furchtbaren Wege

wiederum Gott in der Kreatur gesiegt hat und daß, „als sich dies ungeheure Nein gebar aus eines Menschen Seele", der Mörder Archie ein Entsühnter, ein Überwinder wurde.

So ist in einer für das Wesen beider Formen höchst aufschlußreichen Weise durch tiefe und in fast jeden Punkt eingreifende Veränderung ein Stoff aus einer vollkommen epischen Fassung in eine kaum minder vollkommene dramatische überführt worden. Das Grundgesetz der Veränderungen war die äußere und innere Vermenschlichung alles Geschehens. Einen einzigen Vorgang übernatürlicher Art hat Hauptmann beibehalten, und ihn hat er (übrigens auch noch an der Grenze des psychologisch Möglichen: der Fernwirkung, des Ahnungsvermögens) in Regenbogenhöhe, ins seelisch Sinnbildliche gerückt: Das Schleifen der Mordmesser, das die greise Gattin des Pfarrer Arne über viele Meilen hinweg hört. Dieser unheimlichste Satz der Erzählung „Warum sie auf dem Hof von Branehög sich lange Messer schleifen? ist der einzige, den Gerhart Hauptmann wörtlich übernommen hat. Aber dies Messerschleifen wirkt bei ihm nicht als etwas unheimlich Unbekanntes, vielmehr ist es vor unsern Augen in der allerersten Szene geschehen und da ist es uns vorgestellt worden mit den Worten: „Dies Zischen klingt, als ob die alte Schlange im Paradiese zischte." Und später meditiert der furchtloseste, unempfindlichste der Mörder, der sternengläubige Douglas beim Meteorfall in der Winternacht: „Der Teufel selber steht am Schleifstein; wild fahren die bösen Sterne durch die Nacht." — So wird dies unheimliche Geräusch des sich bereitenden Mordes zum Sinnbild alles Bösen, Wilden, Blutigen, das verwirrend, zerstörend, ver-

nichtend in die Menschennatur einbricht, und dem sich unter tragischem Schmerz und Opferqual immer wieder der göttliche Geist entringt.

INHALT VON

BAND 1

BAND 2

BAND 3

REGISTER